This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

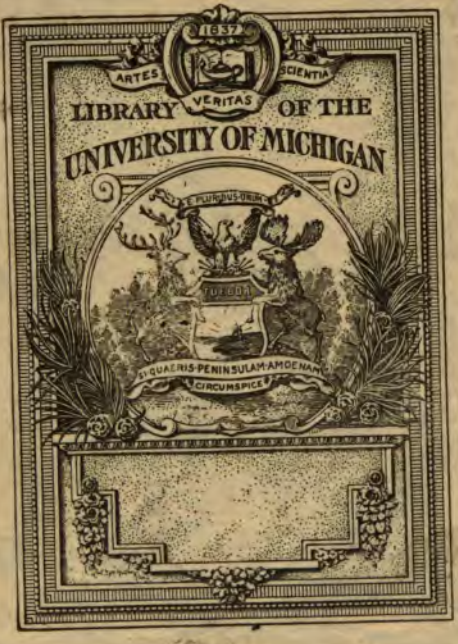
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

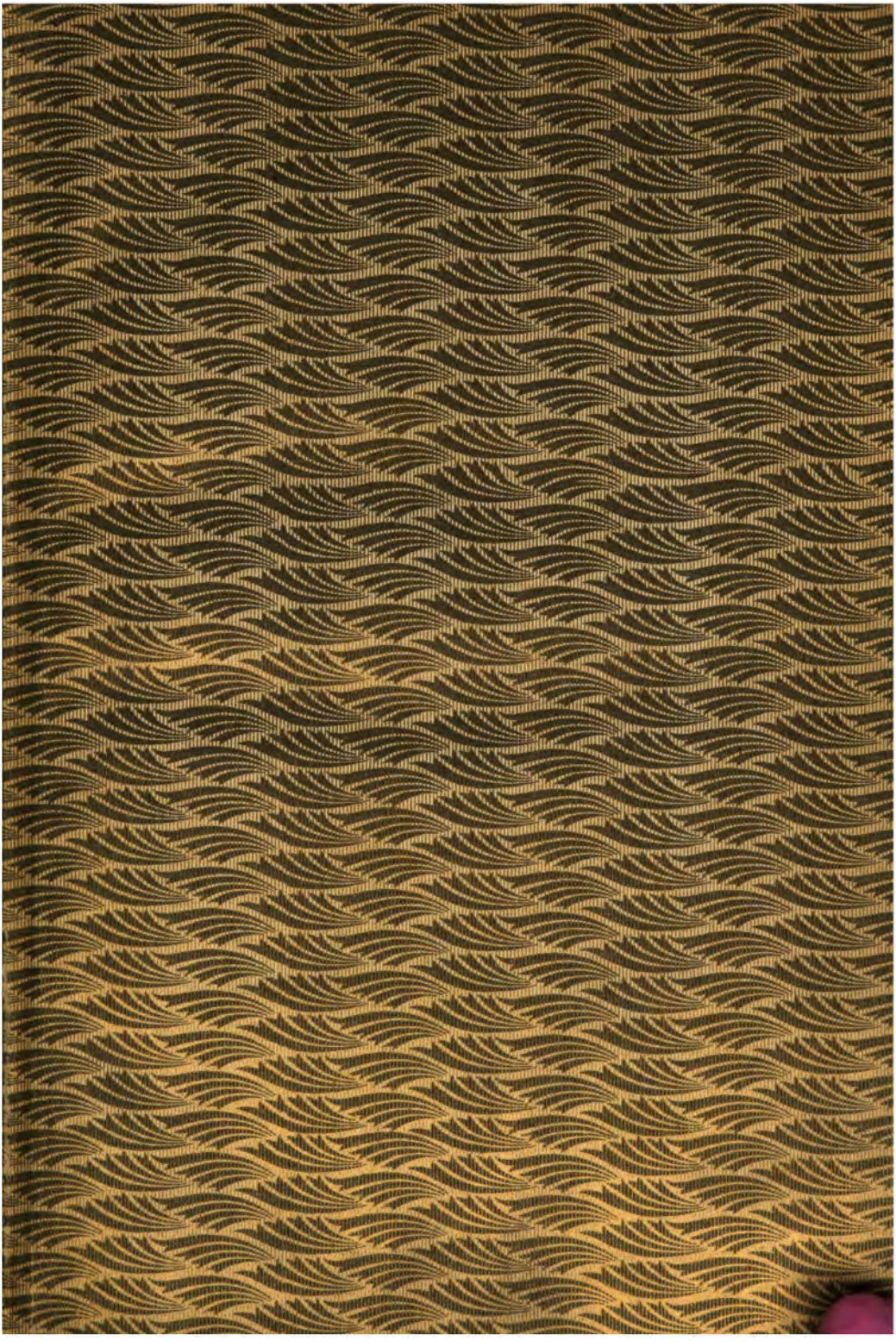
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



838
H 4-4-0
H 4

Hebbel — Forschungen
Herausgegeben von R. M. Werner und W. Bloch-Wunschmann.

Nr. III.

Die Tragödie Hebbels.

Ihre Stellung und Bedeutung in der Entwicklung des Dramas.

Von

Johannes Krumm,
Professor am Realgymnasium Flensburg.

Motto: Sint, ut sunt,
aut non sint.

B. Behr's Verlag
Berlin W. 35
1908.

Vorbemerkung.

Um mißverständlichen Auffassungen vorzubeugen, bemerke ich, daß diese Arbeit ursprünglich für einen weiteren Kreis bestimmt war und dementsprechend Ton und Farbe erhalten hat. Auch als die Beziehung auf diesen weiteren Kreis wegfiel, konnte und wollte ich doch die einmal gegebene Form nicht ändern, da Form und Inhalt in diesem Falle zu eng miteinander verwachsen waren. Die Arbeit hat also auch in dieser der Wissenschaft bestimmten Sammlung ihre ursprüngliche Adresse und ihren wissenschaftlich-populären Doppelcharakter beibehalten.

Johannes Krumm.

25 Ja 09 H. L. W.
a.s.g. 1-24-33

Inhalt.

Kapitel I: Die These des antiken-klassischen und die Antithese des modernen-klassischen Dramas 1

Kapitel II: Die Synthese der Tragödie Hebbels . 29

Kapitel III: Die philosophische Bedeutung der Tragödie Hebbels 63

Kapitel IV: Die ästhetische Bedeutung der Tragödie Hebbels 92

189258

Literatur-Angabe.

1. Hebbel, Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe von Werner.
2. Hebbel, Briefe, herausgegeben von Werner.
   Die Briefe an Hebbel sind zitiert nach:
3. Hebbel, Briefwechsel, herausgegeben von Bamberg. Berlin 1890.
4. Grillparzer, Sämtliche Werke. Stuttgart. Cotta.
5. Paulsen, System der Ethik. 1. Auflage. Berlin 1889.
6. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels. 4. Auflage. Oldenburg 1894.
7. Schopenhauer, Sämtliche Werke. Leipzig. Reclam.

Die übrigen benutzten Werke sind im Text zitiert; nicht bezeichnete Zitate stammen durchweg aus Hebbel.

Kapitel I.

Die These des antiken-klassischen und die Antithese des modernen-klassischen Dramas.

In seinem, was die Entwicklung und Darstellung der Theorie anbetrifft, verdienstvollen Buche: „Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie. Berlin 1904", berührt Franz Zinkernagel in der Schlußbetrachtung S. 184—187 die Frage nach der entwicklungsgeschichtlichen Stellung und Bedeutung der Tragödie Hebbels. Diese Frage ist das Thema der folgenden Darstellung; sie sucht darauf, soweit es in einer gedrängten und allgemeine Verständlichkeit anstrebenden Skizze möglich ist, befriedigende Antwort zu geben.

Die Untersuchung geht aus von einem Wort Hebbels mit Beziehung auf Herodes und Mariamne (Br. IV, S. 207):

„Dabei habe ich mir die Aufgabe gestellt, die Form möglichst zu vereinfachen und die großen historischen Massen sowohl, die die Faktoren des psychologischen Prozesses bilden, als auch das Detail der Nebenpersonen und der Situationen in den Hintergrund zu drängen, da ich überzeugt bin, daß aus dem Stil der Griechen und dem Shakespeares durchaus ein Mittleres gewonnen werden muß." Was hier von Hebbel zunächst nur auf die Form bezogen und als Ziel aufgestellt ist, paßt meines Erachtens ebenso auf das Wesen der Tragödie Hebbels und ist von ihm nicht nur erstrebt, sondern auch erreicht worden.

Seine Tragödie stellt sich in der Tat als ein Mittleres dar zwischen der Tragödie der Alten und der Shakespeares[1]).

Zur Würdigung dieser Behauptung ist eine allgemeine, möglichst auf der Basis der konkreten Kunst ruhende Verständigung über das Wesen der früheren Formen der Tragödie, des klassischen-antiken und des klassischen-modernen Dramas, Vorbedingung.

Im besonderen muß zunächst die Vorstellung vom Wesen der antiken Tragödie geklärt werden, soweit es überhaupt möglich ist, bei der nicht geringen Verschiedenheit der einzelnen Dichter und ihrer Werke, hier ganz adäquate Allgemeinbegriffe zu bilden. Auf jeden Fall müssen wir unsere von dem modernen Drama mitgebrachten Anschauungen bedeutend modifizieren, dies gilt sowohl von dem Begriff Drama als dem Begriff Tragödie. Nicht etwa nur wegen einiger Besonderheiten der Form, des breiten Raumes und der hervorragenden Stellung, welche die lyrischen und epischen Partien, die Chorgesänge und Botenberichte einnehmen, entspricht das antike Drama wenig unserem Begriffe des Dramas, sondern neben und über diesen Unterschieden der Form ist es ein Unterschied des Wesens, der das antike und das moderne Drama in unserem Empfinden trennt.

Seit Shakespeare gilt uns der psychologische Prozeß, die Entwicklung der in der Seele werdenden Handlung als das konstitutive Merkmal des Dramas; das moderne Drama schildert, um Hebbels Wort zu gebrauchen „den Gedanken, der

[1]) Diese Arbeit war abgeschlossen, als in den Forschungen zur neueren Literaturgeschichte die Schrift von Alberts über „Hebbels Stellung zu Shakespeare" erschien. Diese konnte für die vorliegende Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden; ich darf aber konstatieren, daß unsere Untersuchungen, soweit das engere und weitere Thema sich berühren, in ähnlichen Gedankengängen sich bewegen und im ganzen zu ähnlichen Resultaten führen.

Tat werden will" und, dürfen wir hinzusetzen, Tat geworden, auf den Täter zurückwirkt. Wer aber mit dieser Grundanschauung an die antiken Dramen herantritt, wird bald entdecken, daß diese mit wenig Ausnahmen unserer Anschauung nicht entsprechen; denn gerade die wesentliche Eigenschaft des modernen Dramas ist in dem antiken in der Entwicklung verkümmert oder überhaupt nicht vorhanden: das antike Drama stellt nicht die Gedanken und Empfindungen dar, welche „zur Tat sich umbilden", sondern die, welche, durch die Handlung hervorgerufen, sie begleiten. Ein Blick nur auf diejenigen griechischen Dramen, die heute noch in der Lektüre und auf der Bühne am meisten lebendig sind, mag das verdeutlichen.

Ich erinnere mich selbst, einen starken Eindruck in dem Sinne empfangen zu haben, als ich der Aufführung des Agamemnon von Äschylus vor einigen Jahren in Kiel beiwohnte. Die meisten der äußerst zahlreich versammelten Zuhörer standen unter dem Eindruck einer gerade durch ihre Einfachheit mächtigen, erhabenen Poesie, aber doch hatten fast alle das Gefühl, daß im Vergleich mit einer Shakespeareschen Tragödie etwas an der Wirkung fehle, wenn man sich auch nicht gleich über das Was Rechenschaft geben konnte. Was war der Grund? Einem unbefangenen Urteil konnte es nicht verborgen bleiben: was da auf der Bühne aufgeführt wurde, war eben bei aller Erhabenheit der Poesie kein Drama, wenigstens kein Drama in unserm Sinne. Die Ermordung des zurückkehrenden Agamemnon ist die Handlung der Tragödie; es ist eine Handlung voll von starkem Pathos, und dieses ganze Pathos, der ganze Komplex tiefer und leidenschaftlicher Empfindung, der die Rückkehr und den Mord des Agamemnon begleitet, wird in seinen Trägern, den Personen, in herrlicher, poetischer Verkörperung dargestellt. Erst die hoffnungslose Mühsal, dann die ausbrechende Freude des Wächters, als er wider alles Erwarten

das siegverkündende Feuerzeichen sieht, die befreiende Hoffnung der Greise, als sie die Siegesbotschaft vernehmen, und zugleich ihre bange Sorge, wenn sie der Vergangenheit, der Gegenwart des Hauses, der Freveltaten der Griechen in Troja gedenken; die Siegesfreude des Herolds, die bescheiden-stolze Empfindung des rückkehrenden Siegers selbst, der seinen Wert, aber auch seine Schranke kennt; die vollendete Heuchelei Klytämnestras, die desto mehr Worte macht, je weniger sie empfindet, die ruchlose Entschlossenheit des in Sünden verhärteten Weibes, die dunkeln Andeutungen des Gräßlichen, dann die furchtbaren Verkündigungen der verzweifelten Prophetin Kassandra, nach der Tat die triumphierende Selbstgerechtigkeit der Klytämnestra, der freche Übermut des Aigisthos, und dagegen die unerschütterliche Hoffnung des Chors auf die göttliche Gerechtigkeit: das sind die großen Züge des gewaltigen poetischen Bildes, das sich vor unseren Augen entrollt, voll von erschütternder Stimmungskraft, voll von reichem, tiefem und bewegtem Gefühlsleben. Aber wenn wir uns auch willig dem Dichter hingeben und den ganzen Empfindungsgehalt der pathetischen Handlung miterleben, darüber dürfen wir uns nicht täuschen, daß das dargestellte Leben kein eigentlich dramatisches Leben ist, wie es ein moderner Dichter dem Stoffe einzuhauchen versucht haben würde. Für diesen würde das eigentliche dramatische Problem sein, die psychologische Entwicklung Klytämnestras von der liebenden Gattin, die sie doch einmal gewesen ist, zur Mörderin ihres Gatten, zur „Valandinne", darzustellen und begreiflich zu machen, eine Entwicklung, wie sie ähnlich in den Nibelungen in der Person Kriemhildens von Hebbel mit Meisterschaft dargestellt ist. Aber von dieser Entwicklung ist bei Äschylus keine Spur; der Entschluß, der Charakter steht von vornherein fest, nur am Ende weist Klytämnestra zur Rechtfertigung der geschehenen Tat den Greisen gegenüber auf die Motive hin, die

sie zur Tat getrieben haben: die Opferung der Tochter, die Kränkungen ihrer Frauenehre. So fehlt der Dichtung bei aller Bewegung und Stärke der Empfindung doch das eigentlich dramatische Leben, die spezifisch dramatische Spannung, die auf die werdende Handlung gerichtet ist — freilich nicht auf das Was derselben, sondern auf das Wie —, die uns den ganzen inneren Kampf und den schließlichen Ausgang als unmittelbare Gegenwart miterleben läßt.

Denselben Eindruck machen auf den modernen Menschen die Meisterwerke des Sophokles, Elektra, Antigone, König Ödipus. Am deutlichsten tritt dies bei letzterem hervor. Die Handlung, die die „Schuld" des Königs Ödipus ausmacht, ist schon vor dem Drama geschehen, nicht ihr Werden, sondern ihre Enthüllung ist das dramatische Thema. Freilich ist die Tragödie auch so, vor allem in szenischer Verkörperung, noch großer Wirkung fähig. Die ganze Skala der Empfindungen, welche die Entdeckung des Frevels in Tätern und Zuschauern begleiten, klingt in unserer Seele wieder: die Sicherheit des Gerechten, der Zorn gegen den, der die Wahrheit zu verhüllen scheint, die Verdächtigung gegen andere, gegenüber der Leichtfertigkeit, welche die Sprüche der Götter verachtet, die erste leise Ahnung des Furchtbaren, die wiederaufflammende, aufjubelnde Hoffnung, dann um so schrecklicher der Rückschlag, immer mehr steigend die Furcht vor der gräßlichen Wahrheit, endlich die schreckliche Gewißheit und zugleich mit ihr die trotzige Auflehnung des Mannes, der sein Schicksal tragen will, dann wieder die furchtbare Selbstanklage, das grausige Selbstgericht und zuletzt der schmelzende Abschied vom Licht, vom Leben, von dem Liebsten — das alles zwingt uns auch jetzt noch zur Mitempfindung, greift mit gewaltiger Kraft in unsere Seelen und versetzt uns in atemlose Spannung. Aber die echt dramatische ist diese nicht; sie erinnert vielmehr in ihrer Art, so wenig König Ödipus

eine Kriminalgeschichte ist, sondern höchste Poesie in der Offenbarung des Menschenherzens, an die Spannung, mit der wir die Enthüllung eines interessanten Kriminalfalles erleben. Nicht viel anders ist es mit den beiden andern „Dramen", der Antigone und der Elektra. Freilich ist hier eine Tat der Mittelpunkt, aber auch hier fehlt das eigentlich Dramatische; es wird nicht das langsame Werden eines Gedankens zur Tat dargestellt, sondern in beiden Fällen ist der Enschluß zur Tat gleich gefaßt. Wie die Athene gewappnet aus dem Haupte des Zeus, so springt der Entschluß, den Bruder zu begraben, trotz des fürchterlichen Verbotes, fertig aus Haupt und Herzen der Antigone. Schon am Anfang des Dramas steht Orestes' Entschluß, die Mutter zu morden, fest; im Verlauf wird er nicht erschüttert, auch Elektra hemmt Orestes nicht, sondern treibt ihn an. So schildern beide Dramen weniger die seelischen Zustände, welche die Handlung hervorrufen, als die, welche sie begleiten und ihr folgen; das eigentlich Dramatische tritt zurück vor dem Lyrischen.

Und dieser Unterschied des modernen und antiken Dramas tritt noch deutlicher hervor bei demjenigen Drama des Euripides, das zur Vergleichung der Goetheschen Iphigenie gerne mitherangezogen wird, der Iphigenie auf Tauris. Hier will der Begriff des modernen Dramas vollends gar nicht passen, von dem Reifen des Gedankens zur Tat, von dem Konflikt der Motive, ja von einer inneren Handlung ist hier kaum die Rede; die äußere Handlung, die Gefangennahme des Orest und Pylades, die Erkennung der Geschwister, der Raub des Götterbildes, der Kampf, die Dazwischenkunft der Athene, dies alles wird in voller Breite dargestellt. Eine innere Handlung dagegen wird kaum sichtbar; Orestes wird nicht geheilt, sondern nur von seiner Krankheit verlassen, weder Iphigenie noch Thoas kämpfen einen schweren sittlichen Kampf, sondern ohne innere Reibungen

und Konflikte, nur durch äußere Hindernisse zuweilen gehemmt, geht die Handlung auf sonst glatter Bahn ihrem Ende zu. Dagegen ist bei Goethe die ganze Handlung verinnerlicht: die innere Gesundung des Orestes, der Konflikt in der Seele der Iphigenie, die Selbstüberwindung des Thoas ist das eigentliche Thema des Dramas, das so arm ist an äußerem, so reich an innerem Leben. Bei diesem gleichen Stoff wird der Unterschied der Behandlung am leichtesten erkannt, es ist aber dies ein allgemeiner. Mit wenig Ausnahmen, die noch erwähnt werden, sind die antiken Dramen keine Dramen in unserm Sinn, sie schildern nicht in der Hauptsache das Reifen des Gedankens zur Tat, sie stellen überhaupt weniger eine Tat dar, den Ausdruck menschlicher Freiheit, als eine Begebenheit, ein Schicksal, den Ausdruck irgendwie bestimmter Notwendigkeit, weniger ein Handeln als ein Leiden.

Diese Art des antiken Dramas, die vielfach erkannt, aber in ihrer grundlegenden Bedeutung meistens nicht genügend gewertet ist, bestimmt die antike Auffassung des Tragischen. Auch hier muß man sich hüten, die Begriffe der modernen Tragödie auf die antike anwenden zu wollen. Selbst wer nicht einen bestimmt formulierten Begriff der Tragödie mitbrächte, sondern nur eine ganz unbestimmte allgemeine Vorstellung etwa: „daß in der Tragödie etwas Edles, Großes, Erhabenes zugrunde gehe" und diese Allgemeinvorstellung an die antike Tragödie anlegen wollte, würde bald erkennen, daß die antike Tragödie sich dem nicht fügt. So wird in der Iphigenie, um nur bei den angezogenen Beispielen zu bleiben, nicht die Fruchtlosigkeit menschlichen Strebens, der Untergang des dramatischen Helden dargestellt, sondern Gelingen und Sieg, und mit einem Siegeshymnus an Pallas Athene, die Retterin, schließt das Drama. Ebenso erscheint in der Elektra die furchtbare Tat des Orestes am Ende nur als eine rüstige Tat, des Preises

wert, er selbst als der Befreier, der Erretter seines Hauses; es ist nicht die Wallensteinstimmung, sondern die Tellstimmung, womit dieses Drama schließt, wir könnten es nach modernem Begriff vielleicht als Schauspiel, aber nicht als Tragödie bezeichnen. Schon dieses könnte uns daran erinnern, wie wenig das griechische Wort „tragisch", das seiner Etymologie nach nur das Kostüm des Chors bezeichnet, für das Wesen der „Tragödie" bedeutet, wir könnten uns ferner erinnern an die Definition des Aristoteles, in der, was wir als das eigentlich Tragische auffassen, überhaupt nicht vorkommt, sondern nur von einer abgeschlossenen, pathetischen Handlung ohne irgend welche weitere Bestimmung des Ausganges die Rede ist. Beides könnte uns schon darauf führen, daß ebenso wie Kunst und Theorie des Dramas, so auch Kunst und Theorie der Tragödie ihre Entwicklung gehabt haben.

Freilich unter der Zahl derjenigen antiken Dramen, die unter dem Namen Tragödie gehen, sind ebenfalls Tragödien in unserem Sinne, große, herrliche Tragödien, in denen der Untergang von Menschenkraft und Menschentugend mit erschütternder Wirkung dargestellt wird, wo die tragische Grundstimmung: „Was ist Menschengröße?" am Ende mächtig erklingt, vor allem die beiden Meisterwerke, König Ödipus und Antigone; in ihren Schlußchören faßt „der ideale Zuschauer" den Empfindungsgehalt zusammen in Worten, die heute noch als tragischer Kanon gelten können, im Ödipus:

„Gleich dem Nichts
acht ich der sterblichen Menschen Geschlechter,
wem, wem ward
mehr vom Glück als des Wahnes Rausch
und vom Wahn die Ernüchterung?
Steht vor Augen mir, Ödipus,

dein Verhängnis, ja deins, so scheint mir
nichts mehr glücklich, was sterblich ist"

und in der Antigone:

„An Göttlichem darf
nie freveln der Mensch! Großsprecherisch Wort
der Vermessenen fühlt den gewaltigen Schlag
der bestrafenden Hand
und lehret im Alter die Weisheit."

(W. XI, 27). Es ist unzweifelhaft die echte, große tragische Stimmung, die hier in vollen Akkorden angeschlagen wird; es ist nur die Frage, ob wir sie in derselben Weise als Wirkung der dramatischen Handlung empfinden wie der griechische Chor, ob wir uns von dem Dichter willig auf die Höhe der tragischen Stimmung heben lassen oder ob wir widerstreben.

Ich fürchte das letztere. So erschütternd das Schicksal des Ödipus ist, so herrlich und gewaltig die Poesie in seiner Darstellung, so fehlt ihm doch eins für unser Gefühl, um die volle tragische Wirkung in uns hervorzurufen: die innere Notwendigkeit, wie sie allein dadurch gegeben ist, daß das Menschenschicksal als das notwendige Produkt des Menschenwesens erscheint, daß Tat und Schicksal mit innerer organischer Notwendigkeit wie Blüte und Frucht aus der Wurzel des Menschenwesens hervorgehen. Dies besondere Kennzeichen aber fehlt. Denn weil das Drama nicht eine Tat, sondern eine Begebenheit darstellt, so erscheint der tragische Ausgang als ein von außen kommendes Schicksal, als ein auf Überlieferung beruhendes, einmaliges Faktum, nicht als eine auf der ewigen Menschennatur beruhende allgemeine, poetische Wahrheit. So eng sind hier, wie in jedem großen Kunstwerke, Form und Gehalt, Drama und Tragödie miteinander verbunden, die unentwickelte

Form des Dramas bedingt eine besondere Form der Tragödie, das „Fabeldrama" die „Schicksalstragödie".

Dieses Wort hat bei uns einen üblen Klang, weil man zunächst an die deutschen Schicksalstragödien denkt, wo geist- und poesielose Nachahmer das hohe und schöne Bild der Antike zur Karrikatur verzerrt haben. Demgegenüber sei hier nur zweierlei betont, einmal, daß das Wort Schicksalstragödie hier nur angewandt ist im Gegensatz gegen die moderne Charaktertragödie, wo das „Schicksal einzig der menschlichen Brust entsteigt", ferner daß mit dieser Bezeichnung eine poetische Minderwertigkeit zunächst nicht ausgesprochen ist. Freilich etwas anderes muß ebenfalls von vornherein zugegeben werden: die höchste Stufe tragischer Wirkung kann auch von der erhabensten und erschütterndsten Schicksalstragödie nicht erreicht werden. Denn niemals kann die Wirklichkeit dieselbe Kraft besitzen wie die Wahrheit; die Wirklichkeit kennt nur als höchste Stufe der Wirkung: es war so; die Wahrheit aber ringt das Bekenntnis ab: es mußte so sein. Nur diese innere Notwendigkeit des Ausganges kann den Menschen dahin bringen, das gewaltige Schicksal innerlich anzuerkennen, sich ihm zu beugen, sich mit ihm zu „versöhnen"; ist dies nicht der Fall, so wird er dagegen immer selbst gegen den mächtigsten Eindruck reagieren und die wuchtende Last der Tragödie von sich abschütteln[1]).

Das, glaube ich, ist der innere Grund, weshalb so manche feine und ehrliche Leute das Schicksalsbild der größten Tragödie des Altertums, des Ödipus, nicht mehr ertragen können; nicht die Häufung des Furchtbaren, Gräßlichen ist der Grund, sondern der Mangel an zureichender Motivierung in der Menschennatur bewirkt es, daß diese den König Ödipus als allgemeines Bild des Lebens nicht gelten lassen wollen. Andere freilich wissen sich zu helfen; weil sie die furchtbare Wirkung

[1]) Ähnlich R. Lehmann, Deutsche Poetik S. 252 f.

der Tragödie nicht ertragen können, so blinzeln sie mit den Augen und leben in glücklicher, halb antiker, halb moderner Dämmerung, mit andern Worten, sie suchen ein Gleichgewicht zwischen Wesen und Schicksal des Ödipus herzustellen und konstruieren eine „Schuld" des Ödipus. Es ist, mag es auch beliebt sein, ein schwächliches und törichtes Beginnen, das Wesenverschiedenes miteinander vermengt und der Wahrheit Gewalt antut; es ist erfreulich, wenn auch ein Philologe, der feinste Kenner der antiken Tragödie, Wilamowitz, die Unschuld des Königs Ödipus betont: „Das entsetzliche Unheil trifft einen moralisch durchaus Unschuldigen und moralisch auch nicht erblich Belasteten". (Sophokles Ödipus übersetzt von Wilamowitz S. 8.) Derselbe ist es, der die Wirkung dieser Tragödie so zusammenfaßt: „Vor ihr verblassen alle noch so weisen ästhetischen Theorien von den Erfordernissen für den Charakter eines tragischen Helden, von Furcht und Mitleid, von tragischer Schuld und Gerechtigkeit und von versöhnendem Schlusse. Es ist uns ganz einerlei, ob diese Wirkung tragisch heißen darf, ob sie ästhetisch berechtigt ist: sie ist da, wir fühlen sie, wir fühlen das Göttliche der Poesie, denn sie ist stärker als wir. Aber sie ist schrecklich, es fehlt jede Milderung, sie schlägt uns geradezu zu Boden (S. 12)." Das ist tatsächlich die Wirkung auf den, der sich von dem Zauber der Poesie ganz gefangen nehmen läßt, es ist die niederschmetternde, zermalmende, aber nicht zugleich erhebende Wirkung der reinen Schicksalstragödie.

So rein, so groß erscheint die Wirkung bei den andern Tragödien nicht, aber verwandt ist sie; ebenfalls, um nur einige zu nennen, in der Antigone, dem Aias, dem vorher angezogenen Agamemnon des Äschylus fehlt das richtige Gleichgewicht zwischen Schuld und Schicksal, auch hier erscheint das tragische Schicksal mehr als eine Schickung der Götter denn als ein Resultat der Menschennatur und verfehlt so die volle Wirkung

auf unser Empfinden. Freilich ist bei der Antigone der Ausgangspunkt der Handlung und die Basis des Schicksals eine Tat, aber eine „Schuld" in unserem Sinne ist sie nicht, wenigstens nicht in ihrem Inhalt, höchstens in ihrer Form, in der Art der Vertretung des an sich Richtigen. Jedenfalls sind die Wagschalen von Schuld und Strafe nicht gleich; so sehr man sich hier auch bemüht hat, eine wirklich dem Untergange adäquate Schuld der Antigone zu konstruieren, es genügt unserm modernen Empfinden nicht, vielleicht ebensowenig dem antiken, es wird wohl hier bei den Worten Hebbels bleiben (W. XI, S. 30): „Antigone will eine heilige Pflicht erfüllen, bewußt die Verwandten- und Liebespflicht gegen den unbegraben daliegenden Bruder, unbewußt die Pflicht der Ehrfurcht gegen die Götter, dennoch geht sie unter, obgleich sie nichts als ein bürgerliches, in sich selbst unhaltbares und nur der Form nach die Idee des Staates repräsentierendes Gesetz übertritt." Antigone erscheint uns unschuldig, ähnlich ist es mit Aias, mit Agamemnon, wenn das einzelne Stück der Trilogie für sich betrachtet werden darf. Die Tat des Aias erscheint uns als eine Wirkung der von Athene geschickten Verblendung, die sich an ihm für Verschmähung ihrer Mahnung rächen will; also ist auch sein Schicksal, das aus der Tat folgt, das Werk der Athene. Ebenso erscheint Agamemnon als Individuum nicht schuldig: im Drama selbst ist er fern von dem Übermut des Siegers, die Vorwürfe Klytämnestras aber begründen keine Schuld, wenigstens nach griechischer Anschauung nicht, denn Iphigenie hat er geopfert unter dem Zwange des Götterwillens, die Sklavinnen, Chryseis und Kassandra, hat er nach Herrenrecht zu sich genommen. So ist der vorwiegende Eindruck der griechischen Tragödie, sie ist eine „Unschuldstragödie". Das tragische Resultat ist, wenn nicht in allen, so doch in den meisten deutlich zu erkennen: das Große, das Edle geht zugrunde;

es ist hierin schon eine Ahnung von dem Doppelsinn, dem Widerspruch des Lebens, aber die antike Tragödie gibt entsprechend der unentwickelten dramatischen Form nur die Tatsache, nicht die Genesis und Erklärung, sie stellt deswegen das Tragische nicht als ein der Menschennatur Immanentes, dem Leben Notwendiges dar.

Freilich darf man nur sagen, daß dies der vorwiegende Charakter der antiken Tragödie sei, es gibt auch Tragödien, die einen andern, wirklich modernen, dramatischen Charakter tragen. Die Spuren einer solchen Auffassung lassen sich schon bei dem ältesten der drei großen Tragiker erkennen, dessen Tragödien sonst naturgemäß noch am meisten epischen Charakter zeigen, bei Äschylus, in den Choephoren. Da sehen wir zum erstenmal wirklich dramatisches Leben in unserm Sinne, das Werden einer Tat, wie Orestes, der zunächst den Muttermord nur als fremden Auftrag übernommen hat, jetzt in dem großartigen Wechselgesang des Chores, der Elektra, des Orestes, dem Gesang, der alle die grausen Schrecknisse und Leiden des Hauses und die Freveltaten der Mutter enthüllt, auf die Höhe seines furchtbaren Entschlusses hinaufgetragen wird, hier sehen wir auch zuerst die innere Rückwirkung der geschehenen Tat auf den Täter, das Erwachen und die Qualen des Gewissens. Doch ist diese Gewissenstragödie mehr angelegt als ausgeführt; wirklich ausgeführt ist ein modernes Drama in 2 Tragödien des Euripides, dem Hippolytus und der Medea. Hier haben wir zum erstenmal, was das Wesen des modernen Dramas ausmacht, den Charakter als Basis und Ausgangspunkt der Handlung und des Schicksals, hier ist auch zum erstenmal das dramatische Thema mit nicht geringer psychologischer Meisterschaft durchgeführt. Die Liebesraserei des „unverstandenen Weibes", der Haß der Verschmähten gegen den Tugendstolzen, das sind die Faktoren der Handlung im Hippolytus, der Stolz

des in ihrer Person auf das tiefste gekränkten großen Weibes ist die Basis der Handlung in der Medea; so solide ist diese Basis gelegt, daß der ganze Bau des Dramas fest auf ihr ruht, so reich und deutlich ist der Charakter entwickelt, daß wir die Handlung und das aus ihr hervorgehende Schicksal als eine Notwendigkeit empfinden. Freilich reine und große Tragödien in unserm Sinne sind auch diese Dramen des Euripides nicht, denn in beiden Fällen ist er noch zu sehr im Respekt vor dem überlieferten Mythus befangen, um rein tragisch gestalten zu können; wir würden deshalb wohl kaum nach dem Vorbild des Aristoteles ihn den „tragischesten Dichter", aber wir dürfen ihn den ersten Dramatiker nennen.

Es mag merkwürdig erscheinen, daß diese volle Form des Dramas sich nicht schon bei den beiden ältern Dramatikern, die an dichterischer Kraft Euripides doch wenigstens gleich waren, entwickelte, es lassen sich ästhetische Gründe auch kaum dafür anführen, sondern hier muß man auf das zurückgehen, wovon doch schließlich auch die Kunst und ihre Formen abhängen, die Persönlichkeiten und ihre Lebensanschauungen. Vielleicht konnte sich das Drama deswegen noch nicht voll entwickeln, weil die entsprechende Lebensanschauung noch nicht entwickelt war, weil in der Form des Dramas noch der Geist des Epos herrschte, in dem alles Geschehen, auch alles menschliche Handeln von dem Willen höherer Wesen abhängig gemacht wird, wo der Mensch noch nicht als Herr seiner selbst und seines Geschickes erscheint, sondern als das leidende Objekt des göttlichen Willens. Freilich diese Anschauung herrscht nicht mehr unbestritten, der Boden der Überlieferung ist schon durch die Philosophie gelockert, und eine andere, die dramatische Anschauung, steigt empor, nach welcher der Mensch nicht mehr leidendes Objekt, sondern handelndes Subjekt ist, frei und selbstherrlich, der Urheber und Richter seiner Taten. Diese

neue Anschauung, welche die Welt des Glaubens nicht etwa negiert, sondern nur die reale Welt und die Welt des Glaubens scheidet, ist die Grundvoraussetzung wie der historischen Wissenschaft, so der entwickelten dramatischen Kunst, die sich selbst aufheben würde, wenn sie irgend etwas anderes als Quelle des menschlichen Handelns gelten ließe als den Menschen selbst, für die auch das Göttliche also nur im Bewußtsein der Menschen existiert. Die Spuren dieser großen, geistigen Revolution sind schon bei Äschylus und Sophokles zu erkennen, in Aktion und Reaktion fühlt man den Geist der Zeit, aber wirklich ergriffen von den neuen Anschauungen ist doch nur Euripides, wenn sie sich auch noch nicht ganz klar durchgerungen und befestigt haben. Aber der Boden ist bereitet für die Entstehung derjenigen ästhetischen Form, die ein Ausdruck der veränderten Lebensanschauung ist.

Freilich aufgegangen und zur vollen Blüte gediehen ist die Saat erst zwei Jahrtausende später, als in der Geschichte des geistigen Lebens eine ähnliche Krisis der Entwicklung eintrat, in dem Drama Shakespeares. „Nur zweimal", urteilt Hebbel (W. XI, S. 40.) „ist bislang das höchste Drama hervorgetreten, einmal bei den Alten, als die antike Weltanschauung aus ihrer ursprünglichen Naivetät in das sie zunächst auflockernde und dann zerstörende Moment der Reflexion überging und einmal bei den Neuern, als in der christlichen Welt eine ähnliche Selbstentzweiung eintrat — — — Das Shakespearesche Drama entwickelte sich am Protestantismus und emanzipierte das Individuum." Der Individualismus, das dürfen wir Hebbel wohl zugeben, der die überlieferten Formen der Kirche, des Staates, der Gesellschaft zerstörte und neue schuf, war auch auf ästhetischem Gebiete schöpferisch und fand einen poetischen Ausdruck in der Form des neuen Charakterdramas. Dieses ist wirklich der Spiegel des Zeitalters. Im Mittelpunkt steht hier das

von allen Schranken gelöste, frei handelnde Individuum, der Mensch selbst ist das Maß der Dinge, und Tat und Schicksal erscheinen als das notwendige Produkt seines Wesens. Freilich gibt es auch hier ein Schicksal, das von dem Willen des Menschen unabhängig ist — daß Ort und Stunde, Gelegenheit und Umstände für das Schicksal des Menschen große Bedeutung behalten, ist selbstverständlich — doch dieses Schicksal tritt in der dramatischen Betrachtung zurück und spielt nur eine dienende Rolle, ist nur Anlaß und Vehikel der Handlung, während die eigentlich treibende, Richtung gebende Kraft der Charakter ist. Ist so die innere Handlung die Seele des Dramas, der Mensch selbst die Basis seiner Tat und seines Schicksals, so muß es die Hauptaufgabe des dramatischen Dichters werden, die Charaktere darzustellen, diese aber müssen, entsprechend dem unendlichen Reichtum und der wechselnden Gestalt menschlichen Handelns mehr differenziert werden: kurz die Grundlage des individuellen Charakterdramas ist damit gegeben.

Mit dieser Grundlage ist zugleich Verlauf und Resultat des Dramas gegeben, mit andern Worten die veränderte Gestaltung des Tragischen. Erscheint der Untergang des dramatischen Helden nicht mehr als eine Schickung, deren letzte Ursache in dem Willen irgendwie gedachter höherer Gewalten zu suchen ist, sondern erscheint dieser Ausgang als durch den handelnden Menschen selbst bewirkt, so ist damit das Moment der dramatischen Schuld gegeben, die an sich nicht mit der moralischen Schuld übereinzustimmen braucht, aber doch in den meisten Fällen dieser nahe steht. Das Tragische liegt dann freilich nicht da, wo es von der bequemen Selbstzufriedenheit gesucht wird, in dem genauen, das Gefühl befriedigenden Gleichgewicht zwischen Schuld und Schicksal — ein so glattes Rechenexempel ist das Leben nicht —, sondern die tragische

Lebensempfindung, „der leuchtendste Blitz des menschlichen Bewußtseins" sieht tiefer in das Wesen des Menschen und erschaut hier den Widerspruch des Lebens, soweit er schon im Individuum zutage tritt. Hier erst im Charakterdrama erhalten die Worte des Aristoteles ihre volle Bedeutung, daß der Charakter des tragischen Helden aus guten und bösen Eigenschaften gemischt sein solle, hier geht aus der Wurzel des Guten das Böse, aus der Größe der Untergang hervor; während die antike Auffassung den Widerspruch zwischen Größe und Glück in dem Schicksal des Menschen als eine Tatsache hinstellte, sucht die moderne diesen auf seinen inneren Grund, das zwiespältige Wesen des Menschen, zurückzuführen.

Das ist, einfach und kurz ausgedrückt, der Grundzug der Tragödie Shakespeares, ein rascher Blick auf einige Meisterwerke dieses dem deutschen Volke vertrauten Genius, in denen er unbeschwert und unbeirrt durch den Stoff rein poetisch gestaltet hat, kann uns daran erinnern. Das Wesen des Shakespeareschen Dramas mögen zwei Dramen illustrieren, bei denen es vielleicht am deutlichsten hervortritt, die am meisten dramatisch geschlossen sind, Macbeth und Othello. In beiden steht im Mittelpunkt des Dramas die Tat, ihre allmähliche Entstehung und Entwicklung vom Gedanken bis zur Ausführung, die Rückwirkung der geschehenen Tat auf den Täter, die Selbstzerstörung der Leidenschaft, das ist in beiden der Inhalt des Dramas, nur mit dem Unterschied, daß im Othello auf den ersten Teil, die Entstehung der Tat, im Macbeth auf den zweiten Teil, die Rückwirkung der Tat, in der Darstellung das größere Gewicht gelegt wird. In Macbeths edles Herz wird durch den Gruß der Hexen — selbstverständlich sind sie für uns keine realen, Macbeths Tat bestimmenden Mächte, sondern ein poetisches Darstellungsmittel eines psychischen Zustandes — der erste Gedanke geworfen. Zunächst erschrickt

er vor dem Ungeheuerlichen, dann wünscht er mehr zu hören, er denkt nach, er empfindet die Versuchung in ihrer ganzen Schrecklichkeit, er überlegt schon die Ausführung, vorsichtig teilt er die Gedanken mit, aber noch kann er die Tat nicht tragen, sein Gewissen schreckt ihn zurück, macht ihn feig. Da packt ihn das furchtbar-große Weib, die Lady Macbeth, bei seiner Mannesehre und peitscht ihn vorwärts, er überwindet die Natur und ermordet den Gastfreund, den milden, guten König. Fast im Sprunge legt Macbeth den Weg zur Tat zurück, aber wir folgen ihm doch. Langsam, Schritt für Schritt geht zu seinem Ziel Othello. Auf den Weg führt ihn seine Liebe; in ihrer Größe, ihrer Leidenschaft ist schon die wilde Eifersucht angelegt, sobald sein Verdacht erweckt wird. Den Verdacht aber weckt die teuflische Bosheit Jagos, sein Wort: „Ha, das gefällt mir nicht!" wirft den Funken in Othellos arglose Seele, er fängt an zu zweifeln an Desdemona, an sich, und Eifersucht, „das grüngeaugte Scheusal", ist geboren und beginnt ihr Werk. Zwar will Othello noch Beweise haben, aber die Eifersucht, die finden will, findet bald, ein Schnupftuch genügt, und — vorbei ist es mit des Herzens Ruh. Der Dunst der Leidenschaft trübt sein klares Auge, die albernsten Verdächtigungen und Anstalten genügen, um seinen Verdacht zu bestärken, an die Stelle der leidenschaftlichen Liebe tritt um so wilderer Haß und er ermordet Desdemona. So ist das Bild auch in den anderen großen Dramen, dem Coriolan, dem Lear, dem Hamlet, in Romeo und Julia, wenn sie auch nicht alle die dramatische Geschlossenheit des Macbeth, des Othello besitzen.

Ebenso ist übereinstimmend in den Hauptzügen das Wesen des Tragischen. In allen Fällen haben wir eine „Schuld", die den Untergang herbeiführt, mag diese „Schuld" nun bestehen in einer verwerflichen Richtung des Willens, wie im Macbeth und Othello, oder in einem Übermaß eines an sich

richtigen Willens, wie etwa im Coriolan und Romeo und Julia, oder in einem Mangel mehr als in einer Schuld, wie im Lear oder Hamlet; ebenfalls Hamlet fügt sich in diesen Rahmen ein, wenn auch seine dramatische Schuld eine Unterlassungssünde ist, sein eigenes Wort, „Und der gesunden Farbe der Entschließung wird des Gedankens Blässe angekränkelt", scheint mir noch immer die beste Formel dieser so viel und nie erklärten Tragödie zu sein. Das Tragische aber liegt in allen Dramen Shakespeares darin, daß die Helden der Tragödien — die einzige Ausnahme Richard III. ist nur eine anscheinende Ausnahme und bestätigt die Regel — ursprünglich edle und große Naturen sind, deren Böses oder deren Mangel nur aus einem Übermaß des Wollens, einem Überschuß der Natur in anderer Richtung hervorgeht. Dies Verhältnis verleiht ihrem Charakter den tragischen Zug, ihrem Schicksal die tragische Bedeutung.

Das ist in den Grundzügen die Form des Shakespearschen Dramas, der Shakespearschen Tragödie, soweit sich der Reichtum seiner Poesie überhaupt in eine Form fassen läßt. Sie entspricht der Weltanschauung im Zeitalter des Individualismus, einer Anschauung also, die auch jetzt noch fortwirkt; sie ist zugleich von dem Shakespeareschen Genius mit solcher poetischer und dramatischer Kraft, wie sie vereinigt nie wieder erschienen ist, künstlerisch verkörpert, daß sie bis auf unsere Zeit die herrschende geworden ist. Im besondern ist in unserm klassischen und nachklassischen Drama von Lessing bis Grillparzer dieser Grundzug erkennbar; nur zur Verdeutlichung des Typus, zur Belebung des Gedankens sei noch auf einige Beispiele hingewiesen.

So liegt Lessings Emilia Galotti der Gedanke der modernen Tragödie zugrunde. Während in der Virginiaerzählung des Livius die Verhältnisse das zwingende Moment sind, neben denen der Anteil der Personen zurücktritt, erscheint hier die

Tat, die Tötung der Emilia, als eine freie, in letzter Linie in den Charakteren der Handelnden begründete, zugleich aber auch als ein Abirren von der inneren Norm ihres Weſens, als eine dramatiſche Schuld; mag die künſtleriſche Verkörperung bei Leſſing hinter der künſtleriſchen Abſicht zurückgeblieben ſein, ja mag dieſe ſchließlich nur auf Koſten der Naturwahrheit verwirklicht ſein, es bleibt ihm das Verdienſt, daß er den Weg gewieſen hat, auf dem die deutſche dramatiſche Dichtung weiter gewandelt iſt. Freilich bei Goethe iſt dieſe dramatiſch-tragiſche Form nicht in voller Reinheit und Schärfe erkennbar. Dem größten dichteriſchen Geiſte des deutſchen Volkes war eben die beſondere dramatiſch-tragiſche Form nicht angeboren; wiſſen wir es doch aus ſeinem eigenen Bekenntnis, daß „die gerade Linie, auf welcher der tragiſche Dichter fortſchreitet, ſeiner freien Gemütlichkeit nicht zuſagte", daß er ſogar „erſchrak vor dem Unternehmen, eine Tragödie zu ſchreiben", und können uns alſo erklären, daß der Reichtum ſeiner Poeſie ſich der ſtrengen inneren Form des tragiſchen Dramas weniger fügt. Deshalb braucht man wohl dem Wort Hebbels, daß „Goethe im Fauſt und in den mit Recht dramatiſch genannten Wahlverwandtſchaften wieder zu einem großen Drama den Grundſtein gelegt habe", nicht allzu vielen Wert beizulegen. Hebbel ſelbſt ſchränkt dieſe Behauptung auf der folgenden Seite ſo weit ein (W. XI, 41), daß Goethe nur den Weg gewieſen habe, aber auf dem kaum betretenen Wege ſelbſt bald wieder umgekehrt ſei. Dieſe Anſicht ſoll nach Hebbels eigenen Worten „den beiden welthiſtoriſchen Produktionen durchaus nichts von ihrem unermeßlichen Wert abdingen"; wer dieſer Anſicht beitritt, wird das ebenſowenig tun, wenn er auch die Bedeutung Goethes für die Ausbildung und Fortentwicklung der dramatiſchen Form gering einſchätzt.

Um ſo höher muß nach dieſer Richtung ſein großer Rivale

Schiller eingeschätzt werden, bei ihm, dem geborenen Dramatiker, tritt die innere Form des tragischen Dramas um so deutlicher hervor. Von dem ersten bis zu letzten Drama, von den Räubern bis zum Demetrius ist in allen, abgesehen von der einen bekannten Ausnahme, der Braut von Messina, die Form des modernen Dramas, das Wesen der modernen Tragödie erkennbar: im Mittelpunkt des Dramas steht die Tat; ihr äußeres und vornehmlich ihr inneres Werden, ihre Erscheinung, ihre äußere und innere Wirkung ist der Inhalt des Dramas; in allen Dramen erscheint der Konflikt in der Form einer Schuld, eines Abirrens entweder von den allgemeinen Gesetzen der Moral oder den besonderen der individuellen Natur. In dem größten historischen Drama, dem Wallenstein, tritt dies wohl am deutlichsten zutage: zuerst nur ein blasser Schatten, gewinnt der Gedanke der Tat vor unsern Augen Leben und Gestalt; immer weiter schreitet die Situation; das Heer ist gewonnen, mit dem Kaiser gebrochen, die Schweden drängen, die Sterne sind günstig; immer deutlicher enthüllt sich der Charakter: vor die Alternative gestellt, ins Nichts zurückzusinken oder Unrecht zu tun, hat Wallensteins Größe nur einen Weg; beide mächtigen Ströme vereinigen sich jetzt und reißen die Dämme der Moral und des Gewissens nieder. Denn darüber kann kein Zweifel sein, ein Recht auf Revolution, ein Recht oder eine Notwendigkeit für den Großen, eine schlechte Welt zu zerschlagen, um eine bessere an ihre Stelle zu setzen, kennt Schiller selbst für einen Wallenstein nicht. Die Tat Wallensteins erscheint, gesetzt auch es wären die großen und edlen Motive des Nationalgefühls und der religiösen Toleranz, von denen Wallenstein vor und nach der Tat gelegentlich redet, im Moment des Entschlusses für ihn die bestimmenden und entscheidenden gewesen, in den Augen Schillers als eine Schuld, die in dem Untergang Wallensteins dann ihre Sühne findet.

Dies ist der Typus der Tat- und Schuldtragödie Schillers; das nachklassische Drama unterscheidet sich in dieser Beziehung nicht. Kleist, dem ja sonst das Ziel einer Verschmelzung des modernen und des antiken Dramas vorschwebte, ist dem Typus der modernen Schuldtragödie treu geblieben. In dem Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg," das Hebbel wegen des erreichten Resultates eine Tragödie nannte, wird im Gegensatz zu der römischen Erzählung von Papirius und Fabius, welche die äußere Entwicklung des Ereignisses in den Vordergrund rückt, die innere Entwicklung des Charakters dargestellt, wie der natürliche Mensch aus Schuld und Schwäche sich zur Wahrheit und Größe des sittlichen Menschen erhebt. Ebenso ist Grillparzer, so oft er die Stoffe der Antike entlehnt hat, ein so warmer Verteidiger des antiken Schicksalsdramas er gewesen ist, in der Grundauffassung des Dramatischen und Tragischen durchaus modern; auch wo er sich dem Schicksalsdrama nähert, wie in der Ahnfrau, treten uns nicht die ernsten Züge des antiken, sondern die verzerrten der modernen Schicksalstragödie entgegen, sonst aber entsprechen alle seine Tragödien dem Typus der Schuldtragödie. Im Gegensatz zu Hebbels Agnes Bernauer, die dasselbe oder ein verwandtes Problem behandelt, mag dies an der „Jüdin von Toledo" verdeutlicht werden. König Alfons der Edle von Kastilien, wie schon der Name andeutet, das Muster eines Mannes und Fürsten, vornehm und fein von Gesinnung, ein eifriger und kräftiger Regent im Frieden und Krieg, in befriedigender und beglückender Ehe mit der Fürstentochter Eleonora von England lebend, wird auf einmal von einer Regung bisher nicht gekannter, aber in der Natur schlummernder Sinnlichkeit ergriffen und wird seiner Gattin, seinem Reiche, sich selbst untreu, mit des Königs eigenen Worten ausgedrückt:

„Ein König, der an sich nicht gar so schlimm,
Hat seines Amts und seiner Pflicht vergessen."

Und der Gegenstand seiner Liebe? Ein Judenmädchen, ein niedriges, ja auch ein schlechtes Weib, von dem Liebenden fast noch im Rausche der Liebe mit merkwürdiger Klarheit so gezeichnet:

„Nimm alle Fehler dieser weiten Erde,
die Torheit und die Eitelkeit, die Schwäche,
die List, den Trotz, Gefallsucht, ja die Habsucht,
vereine sie, so hast Du dieses Weib."

Eitel, oberflächlich, herzlos, treulos, so ist Rahel, aber sie ist ein hinreißend schönes Weib von glühender, zündender, verzehrender orientalischer Sinnlichkeit. So gewinnt, so verzaubert sie den unerfahrenen König, so daß sein besseres Selbst im Taumel der Sinnlichkeit untergeht. Und die Familie der Dirne? Die Schwester etwas ernster, etwas würdiger; aber der Vater, der alte Isaak, um so verächtlicher, kriechend oder tretend je nach Gelegenheit, aber immer feige, auch mit Menschen, mit dem eigenen Fleisch und Blut nur zu seinem Vorteil wuchernd. Man mag zweifeln, ob Rahel und Isaak überhaupt in den tragischen Kreis gehoben werden können, so bar sind sie aller edlen Regungen, aber in König Alfons erkennen wir den Typus des Helden der Schuldtragödie: eine ursprünglich edle Natur, die aber einen verwundbaren Fleck hat, einmal sich selbst untreu wird und sich in Irrtum und Schuld verstrickt. Freilich in diesem Falle gelingt es ihm selbst, sich wieder zu befreien, als die bessere Natur aus dem Rausche wieder erwacht; aus eigenem Antriebe verläßt er die Unwürdige und will sie außer Landes schicken. Da haben schon die Stände und die Königin auf eigene Hand und aus eigenem Interesse gehandelt und von der eigenen Empfindung, der Eifersucht und Rache übereilt und über das Ziel hinausgetrieben, haben sie, ohne daß die Staatsnotwendigkeit es unumgänglich forderte, das

äußerste Mittel angewendet, und König Alfons findet nur eine Leiche. So ist die Handlung zusammengewirkt aus individueller Schuld, Übereilung und Zufall, sie ruht durchaus auf individueller Basis. Deshalb kann hier nur von einem Konflikt innerhalb des einzelnen Individuums, nicht von einem Konflikt der Prinzipien des Staates und des Einzelnen die Rede sein, denn beide Individuen, Alfons sowohl als Rahel sind in der Schwäche ihrer Sittlichkeit oder ihres Willens unfähig, ein Prinzip zu tragen und zu vertreten.

Dies letzte Beispiel der Tragödie Grillparzers mag genügen zur Verdeutlichung des Typus der individuellen Schuldtragödie in dem nachklassischen Drama. Ihre Form ist die herrschende geworden; auch bei Hebbels Zeitgenossen und ehemaligem Rivalen Otto Ludwig, bei den späteren Dramatikern bis Gerhard Hauptmann ist, soweit hier überhaupt von einer Tragödie die Rede sein kann, mögen sie sich sonst untereinander und von dem klassischen Drama noch so sehr unterscheiden, der Grundtypus in der Auffassung des Tragischen derselbe. Es scheint also, als wenn die moderne Auffassung des Tragischen vollständig gesiegt habe und die antike Tragödie ganz überwunden sei. Aber dem ist doch nicht so. Gerade die tiefsten Denker und die größten Meister des Dramas haben einen gewissen Zug der Sehnsucht nach der antiken Tragödie als nach einem verlorenen Ideal gehabt, und immer deutlicher hat sich bei ihnen die Erkenntnis ausgebildet, daß der Gewinn der fortschreitenden Entwicklung mit einem Verlust erkauft sei. Aber bei dieser Empfindung, bei dieser Erkenntnis ist es nicht geblieben, sondern sie haben versucht, das Alte wieder neu zu beleben, den Gegensatz des antiken und des Shakespearischen Dramas in einer höheren Synthese zu überwinden und so eine neue, antik-moderne Form der Tragödie zu begründen.

Der erste, der dies versucht hat, ist Schiller. In der

großen Produktionspauſe, wo er ſich über Ziele und Mittel ſeiner Kunſt immer klarer zu werden ſuchte, hat Schiller auch das antike Drama ſtudiert mit immer mehr ſteigender Bewunderung. Er erkennt die Bedeutung des Chors, er bewundert (Briefwechſel mit Goethe N. 291) die Einfachheit der Fabel, die Einfachheit der Charaktere, der „idealiſchen Masken" gegenüber der zerſtreuenden Mannigfaltigkeit der Modernen; er bewundert im beſondern (Briefwechſel N. 370) den Ödipus als tragiſche Analyſis, wo die Furcht, daß etwas geſchehen ſein möchte, das Gemüt noch ganz anders affiziere als die Furcht, daß etwas geſchehen möchte — eine Auffaſſung, die allerdings die wirklich dramatiſche Spannung, die ihrer Natur nach nur auf ein werdendes Handeln gerichtet ſein kann, verkennt — und dieſe Empfindungen gegenüber der griechiſchen Tragödie verdichten ſich zu dem Entſchluß, ſie in gewiſſer Weiſe wieder zu beleben und mit der modernen zu einer höheren Einheit zu verbinden. Zweimal hat Schiller dies verſucht, deutlich erkennbar bekanntlich in der Braut von Meſſina, mehr verborgen, aber doch mit bewußter, ausgeſprochener Abſicht im Wallenſtein. Seine unbedingten Verehrer behaupten, daß ihm dieſer Verſuch gelungen ſei, und ſtellen gerade aus dieſem Grunde dieſe beiden Werke an die Spitze aller Schillerſchen Dramen. Doch bei der Braut von Meſſina wenigſtens hat dieſes Urteil keine allgemeine Geltung erlangt; will man die kühle Bewunderung, mit der das deutſche Volk dieſem, rein poetiſch betrachtet, erſten Werke Schillers gegenüberſteht, erklären, ſo können wir ſie nur darauf zurückführen, daß die fremdartigen Elemente, auch in allen Zauber der Poeſie getaucht, unſerem Gefühl widerſtreben. Nicht nur, daß der Chor, ſoviel Poeſie und Weisheit auch, an ſich betrachtet, ſeine Lieder enthalten, doch im Verlauf der dramatiſchen Handlung zu ſehr als retardierendes Moment empfunden wird, es iſt hauptſächlich der Verſuch

Schillers in dem Sinne der Alten ein Schicksal einzuführen, der von dem modernen Empfinden abgelehnt wird. Zwar ist die Braut von Messina keine reine Schicksalstragödie wie der König Ödipus; aber wie im antiken Drama gibt das Orakel den Anstoß zum Handeln der Menschen, erscheint auch der Fluch als eine schicksalwirkende Macht. So genügen die Charaktere nicht zur Erklärung des Schicksals, und deshalb erscheint das Ganze schließlich als ein höhnisches Spiel des Zufalls, nicht als eherne Notwendigkeit, die den Menschen erheben könnte, wenn sie ihn zermalmt; von hier aus läßt sich auch das harte Urteil Hebbels erklären, der bei aller Bewunderung der poetischen Vorzüge das Drama doch ein „ideenloses Produkt" nannte. Derselbe Mann hat es gewagt, seine Zweifel daran, ob Schiller seine Absicht der Verschmelzung der modernen und antiken Tragödie gelungen sei, in bezug auf Schillers größte Tragödie, den Wallenstein, auszusprechen. Hier tritt Schillers Absicht nicht so deutlich hervor, die Elemente des antiken Dramas fehlen, aber der Geist ist doch zu erkennen; antiker Geist ist es, wenn Schiller nach seinen eigenen Worten, einen Mangel des Stoffes darin erkannte, daß „das eigentliche Schicksal noch zu wenig und der eigentliche Fehler noch zu viel tue zu Wallensteins Unglück" (V. 249) und nach dieser Richtung den Stoff zu korrigieren strebte. Schillers unbedingte Bewunderer preisen es als einen Triumph seiner Kunst, wie es ihm hier gelungen sei, das antike und das moderne Drama innerlich miteinander zu vereinigen, indem er das Schicksal nur durch die Verblendung des Helden wirksam werden lasse. Dies ist in gewisser Weise richtig. Der Sternenglaube hat bekanntlich in Wallenstein mit Ausnahme der einen Stelle am Schluß in den Worten Senis nur subjektive Bedeutung, er ist nur eine Form von Wallensteins Stolz; ebenso bleibt die Verblendung, die große Selbsttäuschung, in der Wallenstein sich

selbst und anderen gegenüber verharrt, uns in Wesen und Werden menschlich verständlich als eine Form seines Stolzes, seines Mangels an Selbsterkenntnis und Selbstschätzung, wie es die Folge ist unerhörten Glückes. Aber das Schicksal erscheint im Wallenstein auch in anderer, in der dem antiken Schicksal ähnlichen Form, als eine objektive Macht, die von außen Tat und Schicksal der Menschen bestimmt. An drei Stellen tritt meines Erachtens diese Auffassung deutlich zu Tage, und zwar im Munde von Personen, die für die Auffassung des Ganzen von größter Bedeutung sind. Nicht nur Wallenstein selbst, der Verblendete, spricht von einem Schicksal, das ihn regiere, nicht nur Butler, der blinde Fanatiker, dem seine Natur zum Schicksal wird, spricht ähnlich, sondern auch eine Person, der das Handeln die Einsicht nicht getrübt hat, der ruhige, betrachtende, über den Parteien stehende Gordon, der im Sinne des Dichters die Summe des Ganzen zieht. An zwei bekannten Stellen spricht er so (W. T. IV, 2) „Zum Fallstrick ward ihm seine Macht und Größe und diese dunkelschwankende Gewalt" und (IV, 6) „Sie trieb ihr schlechtes Herz, nicht die Gewalt der Sterne" und ebenso spricht Schiller selbst im Prolog: „Und wälzt die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zu." Hier ist für mein Empfinden deutlich ausgesprochen, daß Schiller in der Tat, mögen wir auch die Sterne ganz nüchtern als die Macht nicht zu beherrschender Verhältnisse ansehen, in dieser Tragödie den Charakter nicht als die letzte und entscheidende Ursache des Handelns und Schicksals hingestellt hat, sondern etwas neben und über ihm, eine Schicksalsmacht. Für ein *solches* Schicksal ist aber in der Welt des modernen Dramas kein Raum; was es vielleicht an äußerem Schmuck durch Einführung dieses Elementes gewinnt, verliert es an innerer Konsistenz, die „dunkel schwankende Gewalt", die sich zwischen Motiv und

Handeln drängt, macht den Charakter des Handelnden, der an sich schon kompliziert ist, selbst dunkel und schwankend. Mag auch im ganzen der Eindruck der Charaktertragödie vorwiegen, ein Zug der Schicksalstragödie ist unverkennbar; vielleicht ist doch richtig, was Hebbel in seinen Bemerkungen über diese großartige historische Tragödie, die in der poetischen Bewältigung des Stoffes und in dem dramatischen Aufbau Schillers ganze Kraft zeigt, in dieser Beziehung gesagt hat, daß die Unklarheit des Wallenstein nach dieser Richtung das ganze Irrwisch- und Nachtfeuerwerk der Schicksal- und Ahnungstragödien entzündet habe.

Kapitel II.

Die Syntheſe der Tragödie Hebbels.

Aber derſelbe Mann, der das Beſtreben Schillers ſo hart beurteilt, hat ſeinerſeits den gleichen Verſuch gemacht, dieſe beiden Arten des Dramas miteinander zu vereinigen und das nicht nur wie Schiller in einzelnen Dramen, ſondern eine ſolche Verſchmelzung des modernen und des antiken Dramas iſt das Ziel ſeines ganzen dramatiſchen Schaffens, das mit immer größerer Klarheit zutage tritt. Ebenſo wie bei Schiller können wir bei ihm, ſo ungenügend im ſchulmäßigen Sinne auch ſeine Kenntnis der Antike war, den mächtigen Eindruck der antiken Tragödie erkennen. Er bewundert vor allem die Meiſterwerke des Sophokles. Am Ödipus im beſondern preiſt er „die unendliche Reinheit der Zeichnung und des Kolorits, die unvergleichliche Sorgfalt, womit der Dichter die verſchiedenen Zuſtände auseinander zu halten gewußt habe"; die Antigone iſt ihm ſogar „das Meiſterwerk der Meiſterwerke, dem bei Alten und Neueren nichts Gleiches an die Seite zu ſtellen ſei". Aber bei dieſer Bewunderung der Antike bleibt Hebbel nicht ſtehen, ſondern er iſt ihr in ſeiner ganzen Auffaſſung des Tragiſchen verwandt und ſucht ſich deshalb auch in ſeiner Produktion ihr zu nähern. Freilich nicht auf demſelben Wege wie Schiller.

Schiller ſuchte die Einfachheit und Größe des antiken Dramas wieder zu erreichen, indem er etwas dem antiken Schickſal Ähnliches in das moderne Charakterdrama einführte, Hebbel iſt auch in der Beziehung der Antipode Schillers. Wenn

irgend ein Neuerer, so hat er, in der Beziehung ganz modern, daran festgehalten, daß der Charakter ganz allein die Basis des dramatischen Schicksals bilden müsse; das Motto, das er über den Gyges gesetzt hat, paßt in seinem Schlußsatz für sein ganzes dramatisches Schaffen:

„Einen Regenbogen, der minder grell als die Sonne
Strahlt in gedämpfterem Licht, spannte ich über das Bild:
Aber er sollte nur funkeln und niemals als Brücke dem Schicksal
Dienen, denn dieses entsteigt einzig der menschlichen Brust."

Dem entsprechend erkennt er es als seine erste dramatische Aufgabe, auf dieser Basis den Bau auszuführen; hierin ist er, wie selbst seine mißgünstigen Kritiker zugeben, ein besonderer Meister; von der Judith bis zum Demetrius zeigt sich hier dasselbe Bild einer lückenlosen Kette der Motivierung. Freilich kann hierbei die äußere Handlung nicht entbehrt werden, vielmehr ist Darstellung und Entwicklung der die Handlung mitbedingenden Situation eine wesentliche Aufgabe des Dramas, aber doch hat sie nur insofern Wert, als sie ein neues, in dem Charakter des Handelnden liegendes Motiv entbindet, den Handelnden vorwärts treibt auf der Bahn der Tat bis an den Punkt, wo durch das Zusammenprallen der beiden elektrischen Ströme der elektrische Funke der Tat entzündet wird. So sehen wir in der Judith zunächst die Situation: Vor uns strahlt in düsterem Lichte das Schreckbild des Holofernes; wir begreifen das Grausen, das von ihm ausgeht, wir sehen mit eigenen Augen die immer steigenden Leiden und die Verzweiflung des Volkes in Bethulien, wir sehen die Feigheit der Männer, die von dem Medusenantlitz des Holofernes erstarrt und verzaubert sind. Alles dies ist Situation und als solche der Boden der Tat, aber die Wurzel der Tat ist in Judiths Charakter, dem Charakter einmal des Mannweibes und andererseits der Jüdin. In der frommen Jungfrau-Witwe ist ihre

eigentliche Natur bislang latent gewesen, jetzt in der ungeheuren Situation bricht sie hervor mit um so stärkerer Kraft, je länger sie zurückgehalten ist; das Mannweib, das die Schranken der Natur durchbricht und sich selbst herausfordert, reckt sich vor unseren Augen in die Höhe, aber selbst in dieser Steigerung bleibt sie die Tochter ihres Volkes, die auch auf der höchsten Höhe ekstatischer Verzückung in der Gottheit sich selbst sieht und von ihr die transzendente Bestätigung des eigenen wilden Wünschens und Wollens empfängt. Das ist die Charakterbasis, die nötig ist, um den ungeheuerlichen Entschluß verstehen zu lehren. Schritt für Schritt ringt er sich heraus aus der Seele, mit wirklich atemloser, echt dramatischer Spannung betrachten, erleben wir diese Entwicklung des Gedankens zur Tat, wie eine Erlösung empfinden wir, als endlich das befreiende Wort gesprochen wird: „Ich habe ein Geschäft bei dem Holofernes. Wollt Ihr mir das Tor öffnen lassen?" Fast noch deutlicher, wenn auch nicht gewaltiger, tritt diese Entwicklung zutage in der Genoveva; hier ist es Hebbel wirklich gelungen, „den Sturm aus Atemzügen entstehen zu lassen." Golo, fast ein Knabe noch und ein edler, reiner Knabe, der die Liebe niemals erkannt hat und nur die Lust zu Mannestaten in sich spürt, wird auf einmal sehend, als er die Heilige lieben und weinen sieht, jetzt erkennt er das heilige Recht der Liebe und wird er von ihrer ganzen Gewalt ergriffen, der Kuß, den der Pfalzgraf seinem Weibe gibt, hat des Knappen Seele aus dem Schlummer geweckt. Ein Zufall wirft Genoveva ihm in die Arme, und „weil die heiligen Augen noch nicht wie Cherubim mit dem Schwert das Paradies der Lippen bewachen," wagt er es, sie zu küssen. Zugleich steht aber der Entschluß fest, sich zu töten; weil er sich vor sich selbst fürchtet, versucht er Gott und wagt den furchtbaren Gang um den Turm. Als aber Gott, so wie er es auslegt, sein Opfer nicht annimmt,

sieht er dies als eine göttliche Gutheißung seiner Leidenschaft an; Genovevas Mitleid, ihr Gebet, ihre Reinheit, alles wird Nahrung für das Feuer seiner Leidenschaft, aber noch ist er immer bereit, sich zu töten, wenn es ihn überwältigen sollte. Vor dem Bilde Genovevas rast der Sturm der Leidenschaft von neuem, von Genoveva selbst fordert er als das letzte Mittel, sie und sich zu retten, die Erlaubnis, den Befehl, sich zu töten, ja er geht schon, die Tat zu vollziehen; als aber Genoveva ihm Halt gebietet, da nimmt er sein Schurkenrecht. Jetzt ist er auf der Bahn des Verbrechens und Schritt für Schritt geht er weiter; mit der Konsequenz des Sünders, der einmal gut war, den seine Sünde etwas gekostet hat, geht er den einmal betretenen Weg zu Ende. Je größer die Keuschheit, die Reinheit der Genoveva, desto größer seine Liebe, seine Leidenschaft, sein Haß; es ist diese Entwicklung fast ein Monodrama, aber ein großes, erschütterndes Monodrama. Ähnlich ist die Entwicklung in der bürgerlichen Tragödie Maria Magdalene: nur ein Funke fliegt auf das Dach des Hauses, aber so voll ist das ganze Gebäude von Brennstoffen, daß das Haus bis auf den Grund ausbrennt. Es ist nur die falsche Verdächtigung des leichtsinnigen Sohnes, die der dramatischen Handlung den Anstoß gibt; die weiche Mutter stirbt, der Streber Leonhard entzieht sich der Verbindung mit der Tochter, die er schon angeknüpft hat, der Vater verhärtet sich noch mehr in seiner Selbstgerechtigkeit, die Tochter fürchtet jetzt nicht nur die Schande, sondern den Tod, den Selbstmord des Vaters, wenn ihre Schande ans Licht kommt. Noch versucht sie das letzte Mittel, um dem zu entgehen; sie fleht, sie bettelt um das Schrecklichste, den langsamen, qualvollen moralischen Tod in der Vereinigung mit dem verhaßten Leonhard, aber als der sie kalt zurückstößt, als sie nur die Wahl hat, den Vater zu töten oder sich selbst, da zeigt sie, daß sie die Tochter ihres Vaters ist, die ebenso

versteht, die Konsequenzen zu ziehen, mutigen Schrittes geht sie in den Tod.

Die „Tragödien" der Übergangszeit, die Julia und das Trauerspiel in Sizilien, die bei der Singularität ihrer Bedingungen durchaus eine gesonderte Betrachtung erfordern, können in unserem Zusammenhange, wo es sich um eine Darstellung des Typus der Hebbelschen Tragödie handelt, füglich übergangen werden, aber die Dramen der zweiten Periode des Dichters verlangen noch eine Prüfung nach der Richtung hin, besonders, da in einigen ein neues Moment hinzutritt, wodurch die strenge Motivierung, der feste Zusammenhang des Geschehens anscheinend gelockert wird. Freilich nicht in Herodes und Mariamne, hier stehen wir noch ganz auf derselben Basis der Charaktere. Diese werden wieder bedingt durch den Boden; nur auf dem vulkanischen Boden des Judäischen Landes, wie er uns in den ersten Szenen gezeigt wird, sind Naturen von solcher fieberhafter Leidenschaftlichkeit wie Herodes, nur auf dem Boden der Geschichte Judäas, in der Mitte des Helden- und Herrscherhauses der Makkabäer sind Naturen von solchem steinernen Stolze wie Mariamne möglich. Aber ist diese Basis einmal gelegt, wodurch allein die Charaktere, fast übermenschlich, wie sie sind, ihre künstlerische Wahrheit erlangen können, entwickelt sich auch hier die Handlung mit innerer Notwendigkeit. Herodes, zu sehr Mensch, um ganz ein großer Herrscher zu sein und die Menschen nur als Mittel seines Herrscherzweckes anzusehen, zollt der Sterblichkeit den Tribut in seiner Liebe zu Mariamne; von allen andern gehaßt oder betrogen, klammert er sich in seiner schaurigen Einsamkeit nur um so fester krampfhaft an die eine, so daß er auch nur den Gedanken, sie könne einem andern angehören, nicht zu ertragen vermag, während ihm das eigene Schuldbewußtsein seit dem Tode des Bruders der Mariamne, Aristobolus, das Vertrauen auf ihre Liebe

genommen hat. Mariamne dagegen, die auch als liebendes Weib die Königin, die Makkabäerin bleibt, in der der ganze Stolz des Geschlechts zusammengedrängt ist, der „die Ahnentafel im Gesichte steht", ist allein durch die Zumutung, daß sie auf ihre Liebe einen Schuldschein ausstellen solle, so in ihrem tiefsten Innern, ihrer Frauenehre und Liebe gekränkt, daß sie das Wort der Liebe, das sie schon auf der Zunge hat, zurückdrängt und schweigt. So sind die beiden Charaktere beschaffen, der eine ganz Feuer, die andere ganz Eis, bald verstehen, bald vertrauen sie sich überhaupt nicht mehr, Herodes stellt sein Weib unter das Schwert; als sein Geheimnis verraten ist, zweifelt er an ihrer Treue und vollzieht das Todesurteil an seinem über alles geliebten Weibe. Mariamne aber verhärtet sich so in ihrem Stolze, daß sie es verschmäht, sich zu reinigen von dem Verdachte, und da der Stern, den sie anbetete, vom Himmel gefallen ist, da hat sie den Glauben an die Menschheit verloren, das Leben hat keinen Wert mehr für sie, und freiwillig scheidet sie daraus; sie „wirft es weg."

Dasselbe darf man von Agnes Bernauer sagen, so sehr sich sonst das Bürgermädchen, die Tochter des Baders von Augsburg, von der Königin, der Tochter des Fürstengeschlechts der Makkabäer, unterscheidet; auch sie verschmäht es, sich das Leben zu erhalten, auch in Agnes Bernauer sind in letzter Linie die Charaktere es, welche das Schicksal entscheiden. Freilich es spielen die äußeren Momente mit, und Hebbel hat sich hier die größte, fast ängstliche Mühe gegeben, die Situation über das geschichtlich Gegebene hinaus zuzuspitzen und die Tötung der armen Agnes wirklich als das letzte, als das einzige Mittel erscheinen zu lassen, um den Bürgerkrieg und damit den Ruin des Landes zu verhindern, auch nach dieser Richtung hat die Kunst die durch die Geschichte gegebene Anlage erst entwickelt und vollendet. Aber die letzte Entscheidung des Schicksals liegt

in den Charakteren. Wäre Herzog Ernst nicht Herzog Ernst, die tragische Inkarnation des Fürstentumes, der das volle Bewußtsein hat der von Gott ihm gewordenen Fürstenaufgabe und das tiefe Gefühl, daß er Gott für die Führung dieses seines Amtes Rechenschaft schuldig sei, und eben darum auch die grandiose Sicherheit, die unheimliche Härte des Entschlusses, auch wo sein Weg von dem gewöhnlichen Wege der Moral abweicht und über Menschenleben und Menschenglück führt, wäre er nicht im guten und im schlimmen eine Puritanernatur, er würde niemals, und wenn es zehnmal das letzte Mittel wäre, seinen eigenen Staat zu erhalten, dieses letzte Mittel anwenden. Wäre Herzog Albrecht nicht Herzog Albrecht, d. h. wohl jugendlich liebenswürdig und leidenschaftlich, aber doch der echte Sohn seines Vaters, mit demselben festen, harten Willen zur Macht wie er, ihm gleich wie Friedrich der Große seinem Vater, er würde versuchen, sein Glück und die Ruhe seiner geliebten Agnes zu retten, vorher schon, indem er dem Throne entsagte, und hätte es nicht erst als Zauberwort für die höchste Gefahr aufgespart. Vor allem Agnes selbst; wäre sie nicht, die sie ist, nicht nur ein Engel an Schönheit, sondern auch ein Engel an Tugend und Sittenreinheit, sie würde das letzte Mittel, das ihr Herzog Ernst durch seinen Kanzler anbietet, ergreifen, sie würde Albrecht entsagen und so sich retten, aber mit Entrüstung weist sie die Zumutung von sich, nachträglich ihre Liebe zum Verbrechen zu stempeln: „Ihr bringt Euer Opfer nicht so weit, daß es sich selbst befleckt. Rein war mein erster Hauch, rein soll auch mein letzter sein." Mit diesen Worten geht sie in den Tod. Auch hier also liegen die entscheidenden Faktoren des Schicksals in den Charakteren, das Wesen der Charaktertragödie tritt immer deutlich hervor.

Dasselbe geschieht in den beiden Tragödien, deren Stoff aus dem Mythus genommen ist, den Nibelungen und dem

Gyges, wenn auch hier die tragenden Säulen etwas von dem rankenden Mythus verdeckt sind. Freilich die äußere Handlung ist dem Mythus entnommen und enthält als solche genug des Wunderbaren, das der Naturgesetze, die für unsere sichtbare Welt gelten, spottet. Wer also deswegen der Handlung des Dramas im Vollbesitze seiner naturwissenschaftlichen Bildung den Glauben versagen will, mag dies stolze Vorrecht für sich in Anspruch nehmen, beweist aber damit nur, daß ihm die Elemente ästhetischer Bildung fehlen. Wer aber die äußere Handlung als durch die Natur des Mythus gegeben ansieht, diese jedoch nur als Vehikel der inneren Handlung betrachtet und darauf allein sein Augenmerk richtet, wird erkennen, daß der dramatische Bau mit derselben Solidität auf den Fundamenten der Charaktere errichtet ist, die Kette der inneren Handlung lückenlos schließt, das Motiv regiert und demgemäß „das Schicksal einzig der menschlichen Brust entsteigt." Das gilt für den Gyges wie für die Nibelungen. Daß Gyges ungesehen Rhodope sieht, ist nur möglich durch den Ring; die innere Möglichkeit der Tat aber hängt ab von den Charakteren, von Kandaules und Gyges und der Zeit, in deren Atmosphäre sie leben, erst das Zusammenwirken dieser drei Faktoren kann diese den Kindern einer anderen Zeit so schwer verständliche Tat überhaupt dem Verständnis annähern: einmal die Zeit, in der das Weib noch kaum als Person galt, sondern in der Schätzung des Mannes sich wenig von dem schönen Stein, der schönen Blume unterschied; dann die Personen: Kandaules, eine edle Natur, aber in dieser Beziehung ein Mensch des Milieus, außerdem von jenem jugendlichen Rationalismus, der nichts anerkennt, das sich nicht vor dem Richterstuhl der eigenen individuellen Vernunft gerechtfertigt hat, von jener leichten, naiven Prahlsucht der Jugend, die das eigene Glück allen zeigen, von andern sich bestätigen lassen muß und an Perlen in geschlossener

Hand nicht glaubt; auf der andern Seite Gyges, eine feine, tiefe Seele, aber eine Seele, die noch schlummert, dessen Vergehen gegen das Heiligste der Frauenseele nur durch seine Unkenntnis derselben innerlich möglich wird:

„Mir sind die Frauen fremd, doch wie der Knabe
Nach einem wunderbaren Vogel hascht
Und ihn erdrückt, weil er sein zartes Wesen
Nicht kennt, indes er ihn nur streicheln will,
So hab ich auch das Kleinod dieser Welt
Zerstört und ahnte nicht, daß ich es tat."

Nehmen wir alle diese Faktoren zusammen, Kandaules und Gyges, die Charaktere, wie sie sind, die Zeit, wie sie ist, außerdem als Veranlassung noch das Fest, die Laune des Weines, dann erst wird die Tat innerlich möglich. Ebenso ist es mit der Tat Rhodopens. Nur wenn man sich ganz in die Bedingungen dieser Existenz versetzt, ihre Wurzeln aufgräbt bis zu dem Lied, das die Amme ihr sang „Daß Mannes Angesicht der Tod für Dich," wird man die Reinheit und ätherische Zartheit dieser Frauenseele ganz durchschauen können: Rhodope, deren „Wesen wie aus Schleiern gewebt ist", fühlt schon durch den Blick des fremden Mannes sich in ihrem Innersten entweiht und vernichtet, diese Umschattung ihres Seins ändert ihre innerste Natur vollständig; der stille, klare See dieser Frauenseele, von dem Steinwurf des Frevlers aufgerührt, braust auf wie der See der Sage und ruht nicht eher, als bis er den Frevler in seinen Schoß hinuntergeschlungen hat; auch als sie vor der Welt durch des Schuldigen Tod entsühnt ist, spürt sie doch noch den Makel auf ihrer Seele und ist erst mit sich versöhnt, als sie Kandaules und sich das Totenopfer gebracht hat.

Ebensowenig gefährdet das mythische Fundament den Bau der Charaktertragödie in den Nibelungen. Die Tarnkappe, die

Hornhaut, die übernatürliche Stärke Brunhildens und Siegfrieds läßt Hebbel als Vehikel der äußeren Handlung bestehen, unbekümmert um den bildungsstolzen Philister, der die Welt der Poesie mit dem Maßstab der gemeinen Wirklichkeit mißt, aber er denkt nicht daran, etwa den in der nordischen Form der Sage liegenden Schicksalsgedanken von dem Fluche des Hortes aufzugreifen und auszugestalten, sondern respektiert auch hier, wie er an Engländer schreibt, die Gesetze der menschlichen Seele ängstlich und scheut sich, aus der Region unbestimmter Kräfte ein Motiv zu entlehnen. Freilich mit Bezug auf die Gestalt der Brunhild mag man zweifeln, ob Hebbel dem Prinzip nicht doch etwas untreu geworden und durch die übernatürliche Bestimmtheit Brunhildens das volle menschliche Verständnis erschwert habe, aber dies ist auch der einzige wunde Fleck an dem Körper dieser Charaktertragödie; so sehr wir es verstehen können, daß gerade in dieser Tragödie der eherne Schritt des Schicksals deutlich gehört wird, so wenig ist sie in irgend einer Beziehung eine Schicksalstragödie. Am allerwenigsten kann man davon reden in Kriemhilds Rache, vielmehr entwickelt sich hier das Schicksal nur aus dem Zusammenwirken der beiden Faktoren, Kriemhild und Hagen. Gerade hier hat Hebbel in diesem Ableiten des Schicksals aus dem Charakter der handelnden Personen vorzüglich seine Kunst bewährt, wie dies selbst seine Gegner zugeben; je vollendeter aber die Zeichnung dieser Charaktere ist, vor allem Kriemhildens und ihrer Entwicklung, um so weniger ist Raum für irgend etwas anderes, das zwischen Charakter und Schicksal treten könnte. Dasselbe gilt für den ersten Teil der Nibelungen, die Siegfriedtragödie. Es ist Siegfrieds Art, die sein Schicksal verschuldet: eine Wirkung seines Heldentums, seiner Schönheit und seiner Kraft ist es, daß ihm Neider erstehen, vor allem die auf sich selbst ruhende Mannes- und Titanennatur Hagens,

es ist ein Ausfluß der inneren Wahrheit Siegfrieds, wenn es ihm nicht gelingt, Geheimnisse zu wahren oder gar zu lügen. Auch hier trägt Siegfrieds Natur die Schuld an seinem Untergange. Dasselbe ist endlich im Demetrius der Fall; die Art des Demetrius, die innere Unfähigkeit, die Menschen als Mittel zum Zweck zu benutzen und um eines höheren Zweckes willen nötigenfalls selbst Unrecht zu tun, ist der Grund seines Sturzes.

So ist in allen Tragödien Hebbels für den unbefangenen Blick der Charakter die Grundlage des Schicksals; fast möchte es überflüssig erscheinen, dies noch einmal hindeutend zu beweisen, wenn nicht immer noch die Ansicht vertreten wäre, daß bei der Tragödie Hebbels, in der späteren Periode, eine Hinwendung zur Schicksalstragödie eintrete. Zum letztenmal habe ich dies zu meinem Befremden gelesen bei einem geistreichen Historiker, der es unternimmt, die Mannigfaltigkeit menschlicher Freiheit durch begriffliche Zusammenfassung und Konstruktion zu meistern, dem vielgenannten Begründer einer neuen Art der Geschichtsschreibung, Karl Lamprecht. Bei ihm heißt es noch (Deutsche Geschichte, erster Ergänzungsband S. 237) „in den späteren Dramen traten die Persönlichkeiten unter die Wirkungen einer so ausgesprochenen Schicksalsidee, daß sie deren Wucht unterlagen." Gerade das Umgekehrte ist der Fall, die Persönlichkeiten sind die Faktoren des Schicksals und sie in letzter Linie ganz allein. Der Charakter ist und bleibt das Fundament der Tragödie Hebbels, das niemals von ihm verschoben worden ist, in dieser Beziehung ist er durchaus modern, nach dieser Richtung hat er nie versucht, der antiken Tragödie etwas zu entlehnen oder nachzuahmen. Aber doch hat er die eigentümlichen Vorzüge des antiken Dramas erkannt und empfunden und hat versucht, sich ihm wieder zu nähern, freilich auf einem andern, bisher noch nicht betretenen Wege. Um ihn hier ganz zu verstehen, gehen wir noch einmal

zu dem antiken Drama und dem Shakespeares zurück. Hebbel ist der größte Bewunderer des Shakespeareschen Individuums — nach der Vorstellung des Lear schreibt er ins Tagebuch: „Friede sei mit dir, Shakespeare, du allein tatst mehr als alle anderen zusammengenommen", nach der Vorstellung Richard III. will er alle Lorbeerbäume Italiens abhauen, um aus ihren Blättern Shakespeare den Kranz zu flechten, er denkt gar nicht daran, sich mit ihm zu vergleichen — aber bei aller Bewunderung des künstlerischen Individuums und seiner Werke, glaubt er doch, in der Form der Shakespeareschen Tragödie Mängel zu erkennen und will selbst über diese hinausgehen, weil Duplikate im Haushalte der Literatur überflüssig seien. Seinem ebenso philosophisch wie künstlerisch veranlagten Geiste kann diese Form der Tragödie nicht mehr genügen, es sind besonders zwei Mängel, woran er Anstoß nimmt. Seiner ganzen, großen und tiefen Auffassung der Kunst gemäß, daß die Kunst immer nur im Einzelnen das Allgemeine ausdrücke, und gemäß der besonderen Schätzung des Dramas als der höchsten Form der Kunst, der diese Aufgabe im besonderen zufalle, ist er niemals zufrieden damit, wenn das Drama uns nur „die kümmerliche Teilnahme an dem Einzelgeschick einer vom Dichter willkürlich aufgegriffenen Person zumutet", sondern verlangt, daß es in diesem Einzelschicksal die Grundbedingungen menschlicher Existenz spiegele. In dieser Richtung scheint ihm, so sehr er den dichterischen und dramatischen Genius bewundert, eine Schwäche der Form der Shakespeareschen Tragödie zu liegen: sie gibt ihm anstatt des ganzen Kreises nur Segmente des Kreises, die höchstens vereint den ganzen Kreis ausmachten, Shakespeare scheint ihm, um ganz deutlich zu sprechen, in dem einzelnen Drama nur eine bestimmte Menschenspezies, einen individuellen Charaktertypus zu schildern, statt die Grundzüge des allgemeinen menschlichen Wesens und Schicksals in

einem Individuum und seinem Schicksal zu zeigen. So aber verliert sich Shakespeares Drama nach Hebbels Meinung allzusehr „in die individuellen Verirrungen und Verwirrungen, um die Herausarbeitung des höchsten dramatischen Gehaltes noch zuzulassen," es verliert, was es an individuellem Leben gewonnen hat, gegenüber dem antiken Drama an philosophischem Gehalt. Deshalb schon glaubt Hebbel, daß über das Shakespearesche Drama unbedingt hinausgegangen werden müsse. Aber es sind noch andere Erwägungen, es sind andere aus seinem Wesen und Leben hervorgegangene und mit ihm auf das innerste verbundene Anschauungen, die sein Denken und Schaffen in eine ähnliche Richtung bringen. Es ist nicht nur das Minus an philosophischem Gehalt, was ihn in Gegensatz bringt zu der Shakespeareschen Tragödie, es ist noch ein anderer Punkt, gegen den er bei Shakespeare und seinen Nachfolgern immer wieder polemisiert, der Begriff der „Schuld". Bei Shakespeare und in dem ganzen durch ihn bestimmten modernen Drama erscheint, bei den Helden der Tragödie wenigstens, die Schuld, so verschieden sie sonst sein mag, als ein Abirren von dem richtigen Wege, mag dieser nun durch die Gesetze der Gattung, die moralischen Gesetze, oder durch die des Individuums, die Natur, gegeben sein. So erscheint der Untergang des Helden der moralischen Empfindung als gerecht, und das eigentlich Tragische, der Widerspruch, der Dualismus der menschlichen Natur, die Größe und Schuld aus derselben Wurzel hervortreibt, verkörpert und verbirgt sich mehr im Individuum, anstatt als ein zum Wesen der Welt gehöriges allgemeines Gesetz deutlich zutage zu treten. In dem „freien" Individuum wird die Schuld empfangen und geboren, so erhält sie mehr den Charakter des Vermeidbaren, Zufälligen. Hier scheint nun Hebbel ein Mangel des Shakespeareschen Weltbildes zu liegen: einmal gibt es ihm nur die eine Seite des Tragischen und

nach Hebbels Meinung nicht die höchste Form des Tragischen, den Widerspruch der Welt nur, soweit er im Individuum sich offenbart und auf dessen Freiheit beruht. Dieser großen Form der Tragödie hat Hebbel ihr Lebensrecht allerdings nicht bebestritten, aber er ist doch der Meinung, daß sie das Leben nicht erschöpfe. Er erkennt klar, daß das Leben nicht nur zufällig und durch irgendwelche Schuld den Gegensatz zwischen dem Individuum und dem Ganzen erzeuge, sondern ihn notwendig mit einschließe, dieser wie der Tod mit der Geburt zugleich gesetzt sei, er ist überzeugt, daß es der Poesie nicht zieme, das Leben zu färben, sondern daß der Dichter seine Poesie mit dem Leben in Einklang zu setzen habe; deshalb fordert er das Lebensrecht auch für eine andere Form des Dramas, eine Form, die den Begriff der Schuld einschränkt, wenn nicht ausschließt. Nach seiner Anschauung ist es eine ewige Wahrheit, die das Drama nicht müde werden dürfe zu wiederholen, „daß das Leben als Vereinzelung, die nicht Maß zu halten weiß, die Schuld nicht bloß zufällig erzeugt, sondern sie notwendig und wesentlich mit einschließt". Diese „Schuld" unterscheidet sich durchaus von der Schuld in dem Drama Shakespeares, denn sie entspringt nicht wie diese „aus der Richtung des menschlichen Willens, sondern unmittelbar aus dem Leben selbst, aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs". Es erscheint ihm deshalb als dramatisch völlig gleichgültig, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert, ja er glaubt, daß die größte, die erschütterndste Trägödie erst bei der völligen Unschuld des Helden zustande komme. In dieser Form der Tragödie sind dann die Charaktere nicht gebrochen, der Wille irrt nicht vom Ziel ab, sondern geradlinig wie der Pfeil von der Sehne fliegt er dem Ziele zu; dies ist der künstlerische Ausdruck der Überzeugung Hebbels, daß die Substanz des Wesens und die Grundrichtung des Willens bei

dem Menschen unveränderlich seien. So nähert sich Hebbel von verschiedenen Seiten dem einen Ziel, immer mehr kommt er dazu aus seiner Tragödie den Begriff der Schuld zu eliminieren, „die Schuld in der Unschuld" zu sehen. Damit kommt er von dem modernen Drama, von dem er ausgegangen ist und dessen Charakterbasis, wie wir gesehen haben, er durchaus beibehält, in die Nähe des antiken Dramas, das ja im allgemeinen keine hervortretende, das Schicksal allein herbeiführende und rechtfertigende Schuld des einzelnen kennt. So stellt sich das Drama Hebbels wirklich dar als eine Synthese der beiden Antithesen des modernen und des antiken Dramas. Eine etwas genauere Analyse der einzelnen Dramen und ein gelegentlicher Vergleich soll uns dies noch deutlicher zeigen.

Freilich auf die Judith würde dies nach meiner Meinung kaum passen, sondern hier befindet sich Hebbel noch fast ganz im Kreise der alten Schuldtragödie. Wie er selbst in der Vorrede sagt, wollte er in diesem Drama in bezug auf den zwischen den Geschlechtern anhängigen Prozeß den Unterschied zwischen dem echten, ursprünglichen Handeln und dem bloßen sich selbst Herausfordern in einem Bilde zeichnen. Dieser Unterschied zwischen natürlichem und irgendwie forciertem Handeln tritt in dem Drama deutlich hervor, die Tat Judiths erscheint als eine Schuld in dem Sinne eines Abirrens von der Natur; das Wort des Samaja „Was gegen die Natur ist, ist gegen Gott", paßt als Motto auch auf Judiths Tat und Schicksal. Hier in diesem ersten Drama ist die besondere Idee der Hebbelschen Tragödie, wenn er sie anders damals schon ganz ausgestaltet hat, noch nicht klar verwirklicht, aber in allen anderen Dramen tritt sie deutlich zutage, und zwar in doppelter Form, einmal in der Form der reinen Unschuldstragödie und anderseits in der Form der Tragödie der gleichen Berechtigung, zwei Formen, die sich nicht ausschließen,

sondern sich ergänzen und miteinander verbunden sein können.

Am reinsten erscheint mir die letztere Form, die Tragödie der gleichen Berechtigung, in der Tragödie Herodes und Mariamne. In dieser Form steht sie der Schuldtragödie, vor allem der Shakespeareschen noch näher. Hebbel selbst ist es, der an Shakespeare es rühmt, daß er ein Auge gehabt habe für diesen Dualismus des Rechtes, daß er z. B. die Undankbarkeit der Töchter aus der Torheit und Leidenschaft des Vaters Lear etwas erklärt und auch in „Romeo und Julia" den Alten gegen die Jungen, der Vernunft gegen die Leidenschaft ihr relatives Recht gegeben habe. Aber zugegeben, daß wir geneigt sind, auch bei Shakespeare die Tat uns zu erklären, zu entschuldigen, bei Hebbel ist die Sache doch noch anders: während wir bei Shakespeare nur geneigt sind, eine nach unserem Gefühl sicher vorhandene „Schuld" zu entschuldigen, sind wir bei Hebbel geneigt, diese Schuld überhaupt in Abrede zu stellen, immer nur das Recht in dem Unrecht zu sehen und zu betonen. Vielleicht wird das bei der ersten Lektüre nicht so ganz leicht, aber Hebbels Absicht ist das sicher. So werden wir in Herodes und Mariamne Hebbel erst ganz verstanden haben, wenn wir so weit gekommen sind, daß wir sowohl Herodes als Mariamne ganz in ihrem Rechte sehen. Wir müssen uns deshalb ganz in die Lage, die Umgebung, die Natur des Herodes hineinversetzen, die zusammen erst das volle Verständnis seines Handelns ermöglichen: Rings ist er von Gefahren und Mißtrauen, offenen Feinden und unsicheren Freunden umgeben, nach seinen eigenen Worten steht er auf einem Schlangenklumpen und wird oben vom Geier, von vorn vom Löwen, von hinten vom Tiger bedroht. Die Bestien bekämpft er mit gezogenem Schwert und mit stampfender Ferse und bändigt sie seinem Herrscherwillen; an einem inneren Widerspruch, wie schon oben angedeutet, geht er zugrunde: Herodes, die große Herrschernatur, zollt der

menschlichen Schwäche seinen Tribut, nicht alle Menschen betrachtet er als Mittel seines Herrscherzweckes, sondern ein Weib liebt er mit allen Fibern seines Herzen, auf der kalten Höhe des Herrschers hier um so mehr warmfühlender Mensch. Bedenken wir außerdem noch: Herodes beurteilt Mariamne nach sich, das eigene böse Gewissen hat ihm seit des Aristobolus Tod das volle, reine Vertrauen zu der Gattin, der Schwester des Aristobolus, genommen, er fürchtet den Verlust ihrer Liebe, weil er weiß, daß er ihn verdient hat. Diesen Gedanken aber, Mariamne an einen andern zu verlieren, kann er nicht ertragen, deshalb stellt er sein über alles geliebtes Weib unter das Schwert, nach seinen eigenen Worten handelt er wie der Soldat, der das Palladium, das er zu verlieren fürchtet, mit eigner Hand mitten unter die Feinde wirft, um sich zu den höchsten Taten heroischer Verzweiflung anzuspornen. So erklärt sich die unmenschliche Tat des Herodes. Versetzen wir uns ganz in die Lage, die Natur des Herodes, so werden wir trotz alles Grauens mit ihm empfinden, ihm recht geben, die ganze grause Entwicklung vom großen König und edlen Menschen zum hohlen Tyrannen und blutbespritzten Ungeheuer als eine notwendige begreifen, deren Ende durch den Anfang gegeben ist. Ebenso ist es mit Mariamne. Erinnern wir uns, daß sie die stolze, einzige Tochter eines ruhmreichen Königs- und Heldengeschlechtes ist, bedenken wir außerdem die Tiefe ihrer Liebe zu Herodes, die antike Größe ihrer Gesinnung, die sogar den Mord des Bruders, weil sie ihn als notwendig erkennt, ihrer Liebe zum Opfer bringen kann, dann haben wir schon die Erklärung für ihr Empfinden und Handeln: die Tat des Herodes, die von ihm aus gesehen begreiflich und als Recht erscheinen konnte, erscheint dem Weib als der ärgste Frevel an seiner Menschheit „ich bin ihm nur ein Ding und weiter nichts"; die stolze Makkabäerin in ihrer Empörung über

die Niedrigkeit, die Herodes und gerade er ihr zutraut, verhärtet sich so weit in ihrem Trotze, daß sie Herodes auch nicht anders erscheinen will, als er sie gesehen, in dieser häßlichen Larve feiert sie das Fest bei der Nachricht von dem Tode des Herodes und als Larve geht sie in den Tod. Gewiß erstaunen, ja erschrecken wir in beiden Fällen über den jähen Abgrund, an den uns der Weg führt, aber wir empfinden, haben wir uns anders überhaupt auf dem rechten Weg befunden, nicht den Punkt, wo der Nichtweg ein Irrweg wird; wir erschrecken über die dämonische Größe der Leidenschaft, noch mehr vielleicht über die unmenschliche Härte des Stolzes und Trotzes, aber wir kommen an keinem Punkte dazu, die Menschen ganz zu verurteilen, wir sind vielmehr geneigt, ihnen recht zu geben: wie Shakespeare das Recht im Unrecht, die Unschuld in der Schuld darstellt, so stellt Hebbel, wie ihm das Bamberg geschrieben hat, die „Schuld in der Unschuld" dar. Dies ist hier keine Spielerei mit Worten, sondern wirklich ein tiefgreifender Unterschied: bei Shakespeare ist die Schuld das Substantivum und die Unschuld das Attribut, bei Hebbel ist die Unschuld das Substantivum und die Schuld das Attribut, die Verhältnisse von Substanz und Akzidens sind umgekehrt.

Dieselbe Form des Tragischen läßt sich in den anderen Dramen, wenn auch hier nicht in derselben Reinheit, erkennen, so schon in Maria Magdalene. Hebbel selbst tut sich hier darauf etwas zugute, daß in diesem Stücke alle recht hätten, sogar Leonhard, wenn man nur nicht aus den Augen ließe, daß er von Haus aus eine gemeine Natur sei, die sich in eine höhere nicht finden und an sie nicht glauben kann. Ebenso erscheint der Sekretär in seinem Recht mit seinem „darüber kann kein Mann hinweg", ebenso vor allem der alte Tischler Anton, dessen Ehranschauung in ihrer grauenhaften Borniertheit das Produkt der bedrückenden Enge der kleinbürgerlichen At-

mosphäre ist, in der sich mit desto größerer Deutlichkeit die „schreckliche Gebundenheit der menschlichen Natur in der Einseitigkeit" als ein allgemein menschliches Schicksal offenbart. Gerade diese Berechtigung, diese Notwendigkeit des Seins und Handelns auf der anderen Seite erhebt „Maria Magdalene" erst in den Kreis der großen Tragödie und unterscheidet sie so von dem bürgerlichen Trauerspiel „Kabale und Liebe": bei Schiller das rührende Einzelgeschick, aber ohne die Kraft der Spiegelung in das Allgemeine, weil das Gegenspiel nicht innerlich notwendig, vielmehr als ein Gewebe der Bosheit erscheint, bei Hebbel dagegen das tragische Schicksal in der Sphäre des Bürgertums, abgeleitet aus den ihm selbst eigenen notwendigen Elementen, seinem ihm angeborenen und mit ihm verwachsenen engen Moral- und Ehrbegriff, auch Meister Anton und Leonhard wurzeln in dem Boden der menschlichen Natur und der menschlichen Gesellschaft.

Dasselbe ist der Fall in Agnes Bernauer, im Gyges und in den Nibelungen. Bei allen drei können wir wiederum Elemente der Tragödie der gleichen Berechtigung erkennen. Wer empfindet nicht, besonders wenn er ein Jüngling ist, mit dem jungen Herzog Albrecht als sein Menschenrecht, das Weib zur Gattin zu wählen, das er liebt, „worauf sollte Gott die Welt gebaut haben, wenn nicht auf das Gefühl, was mich zu dir zieht und dich zu mir?" Wer empfindet nicht, mit welcher männlichen Kraft, mit welchem menschlichen Stolz er dies Menschenrecht gegen den Abgesandten des Staates verteidigt: „Ich bin ein Mensch, ich soll dem Weibe, mit dem ich vor den Altar trete, so gut Liebe und Treue zuschwören, wie ein anderer, darum muß ich's so gut wie ein anderer, selbst wählen dürfen"? Wer anderseits, wenigstens wenn er ein Mann ist, der die harten Wirklichkeiten des Lebens kennt, stimmt nicht zu, wenn Preising gegen das Menschenrecht die Fürstenpflicht

stellt: „Ihr seid ein Fürst, ihr sollt über Millionen herrschen, die für Euch heute ihren Schweiß vergießen, morgen ihr Blut verspritzen und übermorgen ihr Leben aushauchen müssen; wollt ihr das alles ganz umsonst? So hat Gott die Welt nicht eingerichtet, dann wäre sie nimmer rund geworden, einmal müßt Ihr auch ihnen ein Opfer bringen und Ihr werdet nicht der erste Eures ruhmreichen Geschlechtes sein wollen, der es verweigert"? Wer fühlt nicht auch sogar mit Herzog Ernst, der in der vollen und tiefen Empfindung der Fürstenpflicht, in der klaren Erkenntnis, daß für den Fürsten gegebenenfalls der Zweck die Mittel heiligen müsse, die Untat mit ruhiger Entschlossenheit begeht, besonders da er auch sich selbst seiner Fürstenpflicht zum Opfer bringt, ebenso wie Friedrich der Große: „Ich tue, was ich muß, der Ausgang ist Gottes"?

Ebenso ist es im Gyges. Des Gyges selbst ist oben schon gedacht; auch der allein „schuldige„ Kandaules hat doch die Unschuld der Natur. Seine Fehler sind die Fehler seiner Tugenden, sie sind mit den Vorzügen seines Wesens, der leichten Heiterkeit, der offenen Liebenswürdigkeit, der schönen Freiheit innerlich verbunden: sein kindlicher Frohsinn wünscht in seiner ganzen Umgebung sein Spiegelbild zu sehen, Rhodopes stillere Art bleibt ihm deswegen im Grunde ein Rätsel; er liebt die Menschen, die Welt, so kann er Rhodopes scheue Zurückhaltung nicht begreifen; er untersucht mit dem Recht der Jugend jedes Ding und fragt sich selbst, das eigene Urteil, was es wert sei, und reißt ihm alle Schleier, die Überlieferung und der Glaube der Menschen darum gewebt haben, ab. Rhodope nimmt die Sitte als etwas Gegebenes, als etwas Heiliges und hüllt sich selbst nur immer tiefer in ihren Schleier; Kandaules in seiner leichten, heiteren, aber innerlich haltlosen Art, wie sie der Jugend eigentümlich ist, ist nicht zufrieden mit dem eigenen Bewußtsein des Glückes, sondern glaubt nicht eher daran, als

bis er von anderen die Bestätigung erhalten hat. So kommt er dazu, weil er die Natur des Weibes und die Heiligkeit der Sitte überhaupt nicht versteht, ohne recht zu ahnen, was er tut, den rohesten Frevel zu begehen, indem er selbst sein Weib den Blicken des fremden Mannes preisgibt. Freilich die Tat selbst, wie das Hebbel auch verschiedentlich ausgesprochen hat, wird nur verständlich unter der Voraussetzung einer anderen Zeit, — und es ist die Frage, ob Hebbel auch denjenigen, der die Zeit nicht historisch kennt, in ihr ganz heimisch gemacht hat — aber das Wesen, aus dem diese Tat hervorgeht, muß auch den Kindern einer anderen Zeit verständlich erscheinen, denn in ihm ist ein ewiger Typus der menschlichen Natur ausgedrückt.

Leichter verständlich sind uns die Hauptcharaktere des Nibelungendramas, weil sie der Voraussetzungen einer besonderen Zeit nicht bedürfen. Sie erscheinen uns alle, besonders im zweiten Teile, als Träger ihres individuellen Rechtes. Das Wort des Nibelungenliedes „ez muose et alsô sîn“ ist in noch höherem Sinne das Motto des Nibelungendramas; das Wort des Mannes, der über den Parteien steht, Dietrichs von Bern:

„Hier hat sich Schuld in Schuld zu fest verbissen,
Als daß man noch zu einem sagen könnte:
Tritt Du zurück! Sie stehen gleich im Recht.“

bezeichnet die Unauflöslichkeit des Konfliktes in dieser Tragödie des gleichen Rechtes. Was in dem Epos nur angedeutet ist, oft auch noch unklar und widerspruchsvoll, ist hier in voller Klarheit zu erkennen und Glied für Glied zu begreifen: die lange und schwere Entwicklung des liebenden und edlen Weibes zur grausamen Mörderin ihres ganzen Geschlechtes, zur Valandinne. Nicht wie im Epos bleiben wir, als Kriemhild die Werbung Etzels in der Hoffnung, ihre Rache ausführen zu können, annimmt, im unklaren, wem die Rache eigentlich gilt,

ob dem ganzen Geschlechte oder nur Hagen allein, nicht wie im Epos verhüllt sie ihre letzte Absicht den Burgunden, nicht nur ein racheverlangendes, sondern auch ein hinterlistiges Weib, sondern im Drama steigt ihr grauser Entschluß von Stufe zu Stufe herauf, auch in ihrem wildesten Haß behält sie die Größe der Ehrlichkeit. Die Rache, auf die sie hofft, gilt zunächst nur Hagen, aber ehe sie Etzels Werbung annimmt, bittet sie noch einmal in Worten, wie sie nie eine Klägerin zu einem Richter, eine Schwester zum Bruder gesprochen hat, um Gericht und nur um Gericht über Hagen, den Mörder, und erst, als der Bruder ihr die Sühne weigert, nimmt sie Etzels Werbung an, aber vorher hat sie in den feierlichsten Worten das innerste Verlangen des Herzens dem Bruder offenbart:

„So färbe du, o Erde,
Dich überall, wie dich der grause Mord
Bei den Burgunden färbte! Tauche dich
In dunkles Rot! Wirf ab das grüne Kleid
Der Hoffnung und der Freude! Mahne alles,
Was lebt, an diese namenlose Tat
Und bringe, da man mir die Sühne weigert,
Sie vor das ganze menschliche Geschlecht."

Mit der Einladung bezweckt sie zunächst nur, Gunther dort von dem Einflusse Hagens frei zu machen:

„Hier wird König Gunther frei.
Und wenn sich in Burgund der Henker findet,
So brauche ich die Heunschen Rächer nicht."

Sie hat auch Hagen nicht hinterlistig geladen, sondern er kommt von selbst, bereit, sein Schicksal zu erfüllen. Und nun vollendet es sich. Zunächst ist es Krimhild „nur um den Geier zu tun, die Falken sind vor ihrer Rache sicher bis auf die letzte Feder", aber zwischen ihr und Hagen ist die Situation vom ersten Augenblick an klar, und der grimme Hohn und

Spott Hagens erreicht es bald, daß sie offen ihre letzte Absicht verkündet. Aber ehe sie Gewalt anwendet, heischt sie noch einmal Gericht und fordert die Auslieferung, erst als ihr beides verweigert wird, schreitet sie zur Gewalt. Weil ihr aber die Brüder den Weg zur Rache versperren, müssen auch sie ihrer Rache zum Opfer fallen, doch ehe das Äußerste geschieht, versucht sie noch alles, um es abzuwenden, zuerst Gernot und Giselher, dann noch einmal Giselher allein aus dem allgemeinen Schicksal zu retten und offenbart hier wieder gegen ihre Brüder, auch gegen Rüdeger, daß sie nicht das „Teufelsweib" ist, wie sie in dem Nibelungenliede gescholten wird, sondern allerdings ein Heldenweib, das, in ihrem Haß wie in ihrer Liebe gleich groß und treu, zur Erreichung des Zieles alles opfert, aber dabei ein fühlendes, armes Menschenkind, dessen eigene Qualen größer sind als alle, die sie andern zufügt, das aber gerade dadurch immer weiter getrieben wird, auf den Preis nicht zu verzichten. Diese Entwicklung, die hier nur eben angedeutet ist, ist immer als eine Meisterleistung Hebbels anerkannt worden, auch von denen, die ihm sonst nicht viel Verständnis entgegenbringen, so von Bulthaupt in seiner Dramaturgie des Schauspiels; als Wort des Gegners mag das zusammenfassende Urteil über die ganze Entwicklung auch hier zitiert werden (III S. 185.): „Das ist herrlich, das macht, daß wir der unglücklichen Frau Recht und wieder Recht geben" und auf der folgenden Seite: „vom Wirbel bis zur Sohle ist seine Kriemhild ein vollkommenes Menschengebild, nicht nur aus der Zeit des Mittelalters begreiflich, in der die Asengötter mit dem Christentum ringen, aus der Zeit ungebändigter, heidnischer Impulse, sondern aus menschlichen Trieben, die jetzt und alle Zeit gelten und die uns allen gemeinsam sind." Dasselbe gilt von den andern Hauptgestalten des Dramas, Hagen und den Burgundenkönigen, sie erscheinen uns menschlich verständlich,

wir sehen sie in ihrem Recht. Bei Hagen freilich brauchten die Züge des Epos nur nachgezogen und vertieft zu werden, aber die Charaktere der Burgundenkönige, vor allem Gunthers, sind nicht nur vertieft, sondern auch geändert. Früher jung und schwach, ließ Gunther die Tat geschehen, dann zur Einsicht und Selbständigkeit gekommen, verdammte er sie; trotzdem schützt er den Täter, gerade weil er sich mit schuldig fühlt, und zum Manne geworden zeigt er, daß er auch vom alten Heldenstamme ist und trotzt ebenso wie Hagen dem Schicksal:

„Ja wenn die Norne selbst
Mit aufgehobnem Finger mich bedräute,
Ich wiche keinen Schritt zurück."

So müssen auch die Burgundenkönige untergehen. Situation und Charaktere einmal zugegeben, erfüllt sich ihr Schicksal mit unausweichlicher, innerer Notwendigkeit, wir hören deshalb auf, nach Schuld und Unschuld zu fragen. In dieser Klarheit und Größe erscheint die Tragödie des gleichen Rechtes in dem zweiten Teil der Nibelungentrilogie; für den ersten Teil würden wir mit einer solchen Auffassung des Tragischen nicht auskommen, vielmehr offenbart sich in der Siegfriedstragödie noch eine andere, vielleicht die höchste Form des Tragischen nach Hebbels Auffassung, die der reinen Unschuldstragödie. Freilich verstehen wir in dem Drama Hagens Tat besser als in dem Epos, wo seine Tat wegen des Mangels der Motivierung fast teuflisch erscheint, denn im Drama sehen wir in Hagens götterhassende Gigantennatur besser hinein, — das ganze Vorspiel hat ja dramatisch nur den Sinn der Herausarbeitung des Gegensatzes zwischen den Naturen Siegfrieds und Hagens — aber schwerlich kommen wir so weit, Hagen ein Recht auf seine Tat zuzugestehen. Ebenso erscheint Siegfrieds Untergang von ihm selbst aus nicht verschuldet, sondern ohne eine moralische, ohne eine individuelle Schuld, ein Abirren von seiner Natur, geht

er zugrunde. Im Epos mag Siegfrieds Unschuld zweifelhaft erscheinen, hier mögen Reminiszenzen an die andere Form der Sage, Siegfrieds frühere Vermählung mit Brunhild zu erkennen sein, hier erscheint sogar Siegfried wegen der Stimmung, in der er den zweiten Kampf mit Brunhilde aufnimmt, wegen der Leichtfertigkeit, mit der er das Geheimnis verraten hat, schärferem Blick als roher Prahler; in dem Drama hat Hebbel sich peinlich bemüht, alle Schuld von Siegfried abzuwaschen. Die erste Bezwingung Brunhildens unter der Nebelkappe im Dienste und an Stelle Gunthers soll nach der Idee des Dramas nicht als eine solche „Schuld" gelten, alles andere ist dann nur Konsequenz des ersten Schrittes, auch bei der zweiten Bezwingung Brunhildens und bei dem Verrat des Geheimnisses bleibt Siegfried seiner edlen Natur getreu. Er erklärt sich bereit, Brunhilde das zweitemal zu besiegen, aber erst als Hagen vor ihm kniet, und seine letzten Worte ganz im Gegensatz zu den Worten Siegfrieds im Epos sind:

„O, dreimal heilige Natur,
Mich widert's, wie noch nie in meinem Leben."

Wie Siegfried im Epos, gibt er das Geheimnis preis, aber im Moment der höchsten Überraschung und erst, als er in Gefahr ist, Kriemhildens Liebe und Achtung zu verlieren, wie das Hebbel in einer Meisterszene der Motivierungskunst dargestellt hat. Von Schuld bleibt Siegfried rein, nicht seine Schuld, seine Unschuld, gerade die edelste Tugend seiner Natur ist es, die seinen Untergang herbeiführt, seine Wahrheit, seine Arglosigkeit. Hätte er nur lügen können, wäre er nicht, wie Hagen sagt, „durchsichtig gewesen wie ein Insekt, das rot und grün erscheint wie seine Speise", er hätte Kriemhild täuschen, hätte er nur etwas von Argwohn, er hätte sich schützen können, aber seine edelsten Eigenschaften, die innere Wahrheit und Treue seiner Natur führen ihn ins Verderben: hier sind also die

Züge der Unschuldstragödie deutlich erkennbar. Fast von dem Anfang seiner dramatischen Produktion ist dies die vorwiegende, die beherrschende Form der Hebbelschen Tragödie von der Genoveva bis zum Demetrius. So erscheint Genoveva als durchaus schuldlos, alle Prüfungen und Leiden verwischen nicht die Schrift dieser heiligen Natur, sondern lassen, wie unter der Wirkung eines dahintergestellten Lichtes, diese nur deutlicher und glänzender erscheinen. Ja noch mehr, gerade ihre Schönheit, ihre Liebe „nur weil die Heilige Weib ward, lieb ich sie, nur weil ich sah, wie süß sie küssen kann", ihre Frömmigkeit, ihre engelhafte Güte, in der sie auch den Frevler, der ihr seine verbrecherische Leidenschaft gesteht, nicht verurteilen kann, ihre übermenschliche Geduld im Leiden: alles dient nur dazu, Golos Liebe, Golos Haß immer mehr zu entflammen und sie selbst zu verderben; wie eine Kerze zehrt sie sich auf in dem Licht der eigenen Reinheit. Dasselbe, wenngleich nicht so deutlich hervortretend, ist der Fall mit Maria Magdalene, auch hier hat Hebbel sich alle Mühe gegeben, Klara als ein reines Opfer erscheinen zu lassen. Nur aus dem Grunde, aus der Konsequenz seiner Auffassung des Tragischen, nicht etwa aus bizarrer Originalitätssucht hat Hebbel sogar — ein allerdings sehr bedenklicher Schritt — den Fall Klaras nicht aus einer Aufwallung der Sinnlichkeit, sondern sozusagen aus mißverstandenem Pflichtgefühl erklärt; damit hat er seiner Theorie zuliebe die Basis der Natur verlassen, aber er glaubte, um die volle tragische Wirkung zu erzielen, alle Schuld, sei es auch durch solche Vergewaltigung der Natur, ausmerzen zu müssen.

Noch deutlicher tritt dies in Agnes Bernauer hervor. Wenn Agnes Bernauer die Werbung des Herzogs endlich annimmt, so ist das ein gefährlicher Schritt, aber keine Schuld, kein Bruch der Moral, kein Bruch der Natur, sondern Agnes erfüllt nur die Natur, sie „handelt nach Gottes Gebot", wie

Caspar Bernauer sagt. Auch später hat sie keinerlei Schuld auf sich geladen. Preising hat recht, wenn er bei dem Lesen des Todesurteils sagt, „an Stelle der Schuld könnte höchstens stehen: sie trug keinen Schleier und schnitt sich die Haare nicht ab"; Agnes selbst sagt die Wahrheit, wenn sie beim Abschied vom Leben sagt, „Rein war mein erster Hauch, rein soll auch mein letzter sein"; Herzog Ernst selbst erkennt es an, wenn er „von dem reinsten Opfer spricht, das der Notwendigkeit im Laufe aller Jahrhunderte gefallen sei". Aber nicht nur fehlt Agnes alle Schuld, sondern positiv sind es gerade ihre Vorzüge, ihre Schönheit, ihre Reinheit, die ihren Untergang herbeiführen, es ist hier wirklich „die Schönheit von der tragischen Seite aus dargestellt". Ihre Schönheit und weiter nichts als ihre Schönheit ist es, die Agnes unter ihren Gespielen verhaßt macht, die sie aus dem ihr gewiesenen Kreis herausreißt, ihre Schönheit ist es, die das Volk an die Hexe glauben läßt, ihre Reinheit ist es, die ihr den letzten Weg der Rettung sperrt

Nicht anders ist es bei Rhodope. Von einer Schuld kann hier natürlich nicht die Rede sein, da Rhodope sich in dem Konflikte ja nur leidend verhält, aber ihre überzarte Keuschheit, die ätherische Reinheit ihres Empfindens geben dem Konflikte seine volle, tragische Schärfe, der unter gewöhnlichen Menschen wohl eine Trübung, aber nicht eine Zerstörung des ganzen Seins bewirkt hätte; hier ist es wirklich so, wie Hebbel einmal in den Tagebüchern sagt: Das Leben ist der große Strom, die Individualitäten sind Tropfen, die tragischen aber Eisstücke, die wieder zerschmolzen werden müssen und sich, damit dies möglich sei, aneinander abreiben und zerstoßen.

Am klarsten vielleicht tritt diese Art der Tragödie zutage bei dem letzten Werk Hebbels, dem Demetrius, gerade im Gegensatz zu dem Schillerschen Demetrius desto deutlicher. Aus den Aufzeichnungen, dem Szenenschema Schillers ist sein

Plan im großen und ganzen deutlich zu erkennen: er beginnt mit dem Demetrius, der an sich selbst glaubt, edel, mild und liebenswürdig ist und so aller Herzen gewinnt, aber als dieser erfahren hat, daß er der falsche Demetrius ist und nur das Werkzeug eines anderen, da stößt er den Mörder des echten Demetrius, der ihm dieses offenbart und frech seinen Lohn fordert, nieder. Jetzt geht die furchtbare Veränderung in ihm vor, freilich will er sich behaupten in seiner äußeren Stellung, aber der innere Halt ist ihm genommen. Er belügt in der Zusammenkunft, wenn nicht die Zarin Marfa, so doch wenigstens das Volk, finster und drohend ist fortan seine Haltung, „ein furchtbares Element trägt ihn, er wird von der Gewalt fremder Leidenschaft geführt", so findet er seinen Untergang; wie eine ursprünglich edle Natur durch das Verlangen nach der Macht zum Betrüger wird und so innerlich und äußerlich den Halt verliert, ist das Problem der Schuldtragödie Schillers. Wie ganz anders bei Hebbel! Freilich der Ausgangspunkt ist derselbe, die edle, große Natur des Demetrius. Im Vorspiel steht sie im Mißverhältnis zu der Atmosphäre, welche den Demetrius umgibt, und zu der Stellung, die er bekleidet; aber als er seine hohe Abkunft erfahren hat und in seinen und der Welt Augen als des Zaren Iwan echter Sohn gilt, da erhält seine große Natur den ihr gebührenden Platz, „da setzen seine Fehler Kronen auf und hüllen sich in Purpurmäntel ein". Von dieser Basis entwickelt sich dann die Idee der Hebbelschen Tragödie; Demetrius bleibt hier dieser seiner edlen, großen Natur durchaus getreu, auch wo es klug wäre, als Usurpator, der die Herrschaft erst gewinnen will, die edle Natur zu verleugnen, ja er geht gerade deswegen zugrunde nach den im Vorwort von Kuh zitierten, für die Auffassung Hebbels bedeutungsvollen Worten des Historikers, „weil er statt alle Eigenschaften eines Usurpators zu besitzen, einige von den Vorzügen

hatte, wegen derer man einen rechtmäßigen Fürsten liebt". Immer mehr offenbart sich im Verlaufe des Dramas dies neue Mißverhältnis der Natur des Menschen Demetrius zu der Aufgabe des Herrschers, des Usurpators. Schon sein vordringender, nicht aufzuhaltender Heldenmut, der auch im Kampfe selbst an die erste Stelle treten will, ist ein Fehler des Herrschers, der seine Person, den Inbegriff der Majestät zugleich, sparen soll, nicht persönliches Mitleid mit dem Schicksal der Einzelnen empfinden und sich nicht von den Antrieben der eigenen Natur leiten lassen darf, „ein König hat weniger Recht ein Individuum zu sein, als jeder andere". Ein König, wenigstens einer, der es werden will, darf auch in Beurteilung und in Behandlung der Menschen nicht allein von seinem Herzen, seinem Gerechtigkeitsgefühl sich leiten lassen; was ihm als Menschen Ehre machen würde, ist ein Fehler des Fürsten Demetrius. Die Kosaken nennt er wegen ihres Aussehens, der breiten Gesichter, der scharfen Backenknochen, der tiefliegenden Augen ein schauerliches Volk, statt sie als Fürst anzusehen als ein brauchbares Werkzeug seines Herrscherwillens; es fehlt ihm die notwendige Ausstattung des Fürsten, die Fähigkeit, die Menschen als Mittel zum Zweck anzusehen. Dies zeigt sich vor allem bei der ersten nicht gewollten Begegnung mit der Zarin Marfa; er verschmäht jeden Schatten des Betruges, jeden Zwang in seinem Interesse, jedes Gaukelspiel, sondern erwartet nur, was die freie Regung ihres Herzens ihm schenken kann. Denjenigen aber, der, eine gewissenlose Verschwörernatur, schon lange für ihn ohne seinen Willen gewirkt, im Interesse der Macht des Demetrius ihm die Zarin zugeführt hat und dafür großen Dank erwartet, Otrepiep, stößt er von sich und verurteilt ihn zum Tode. Noch mehr! Er kann auch das Recht nicht beugen zu seinem Vorteil: Ebenso wie Boris, versagt er aus allgemeinen politischen Erwägungen dem Fürsten Schuiskoi das,

worum er bittet, die Aufhebung des Eheverbotes der Bojaren und rühmt sogar dabei die Staatsweisheit seines Gegners Boris, entfremdet aber so sich den Fürsten Schuiskoi und führt die Annäherung der beiden Zurückgestoßenen, Otrepiep und Schuiskoi, herbei. Die knechtische und unehrliche Ehrfurcht der Ratsherren von Nowgorod weist er unbedacht zurück, die Bauern hat er nicht durch Gewähren von Freiheiten für sich gewonnen, an den Polen, die den Russen verhaßt sind, hält er fest, weil es seine Wohltäter sind, statt sie nur als Werkzeuge zu gebrauchen und sie, nachdem sie ihm den Weg zum Thron gebahnt, unbedenklich fallen zu lassen. Die Dienste, die die Sendlinge der römischen Kirche ihm in ihrem eigenen Interesse, ohne seinen Willen geleistet haben, will er nicht anerkennen, er will die Hoffnungen Gregorys, durch sein zarisches Machtgebot die römisch-katholische Religion in Rußland wieder einzuführen, nicht erfüllen, „denn nimmer rühr ich an das Göttliche". Er haßt den Pomp der Ordensfeste, er will sich die Ehrenbezeugungen der Bojaren, die ihn auf ihre Schultern erheben wollen, nicht gefallen lassen, er verschmäht die Anzeige des Spions Orlow, auf Mniczeks Worte will er nicht hören, weder will er Schuiskoi verurteilen, obgleich er von seiner Schuld überzeugt sein muß, noch Otrepiep begnadigen, obgleich er die Brauchbarkeit des Werkzeuges kennt, er ist eben zu edel; er ist auch zu schwach gegen Marina und so gräbt er sich durch seinen Edelmut selbst sein Grab. Von entscheidender Bedeutung ist hier sein Verhältnis zu seinen Müttern, der vermeintlichen und der wirklichen, zu der Zarin Marfa und zur alten Dienerin Barbara. Der ersten Regung des Herzens folgend, springt er selbst der gefallenen Barbara bei und bescheidet sie zu sich in den Kreml; hier begegnet Demetrius, der inzwischen erfahren hat, daß Barbara ihr Kind hergegeben und so ihn gerettet habe, ihr zunächst kühl, wie allen andern, die um schnöden

Gewinnes willen sich zum Werkzeug seiner Macht hergegeben haben. Ja er verdammt die Mutter, die ihr Kind verkauft hat, aber die Mutter, die man um ihr Kind betrog, umarmt er und, als dann die volle Wahrheit ans Licht gekommen ist, als er durch Barbaras eigene Worte als ihr Sohn verraten ist und Mniczek mit gezücktem Degen auf sie eindringt, da tritt Demetrius dazwischen, „denn seine Mutter schützt auch solch ein Sohn". Noch ist nichts verloren, denn das Geheimnis wissen jetzt erst drei, und die beiden Mitwisser werden es nicht verraten, doch schon ist Demetrius' Entschluß gefaßt. Kein Gedanke auch nur, seine Rolle als Betrüger weiter zu spielen, sondern sofort wirft er den Hermelin ab, steigt vom Throne herunter und will sich dem Gericht der Bojaren stellen. Alle Beredsamkeit Mniczeks, der an die große Wechselrechnung erinnert derer, die sich ihm zu eigen gegeben haben, der ihn mahnt, die Macht, die ihm das Recht der Geburt nicht mehr gibt, mit dem Recht des Eroberers sich zu gewinnen, hilft nichts, an dem Felsen seines einfachen Wahrheits- und Pflichtgefühls prallt sie ab, nur das erreicht er mit Mühe, daß Demetrius so lange die Zarenmaske tragen will, bis er seine Parteigänger, Mniczek und Marina vor allem, den Kranz des Sieges, gerettet hat:

„Ich bin der Kapitän auf einem Schiff,
Das scheitert — rasch ins sichere Boot mit Euch,
Dann zünde ich die Pulverkammer an."

Mit diesen Worten, die die Entwicklung klar vorzeichnen, schließt der vierte Akt, der fünfte enthält bekanntlich nur die Volksszene, in der die Verschwörung zum Ausbruch kommt. Von denen, die es gewagt haben, den Hebbelschen Demetrius fortzusetzen und zu vollenden, hat nur einer meines Wissens den „überlieferten Aussprüchen" und der tragischen Idee Hebbels gemäß das Drama zu Ende geführt: Max Martersteig, dessen Bühnen-

bearbeitung des Demetrius in Köln mit ſtarkem Erfolge aufgeführt iſt. Seiner Fortſetzung ſchließe ich mich im Folgenden bei der Durchführung des Gedankens weiter an. Die letzte Entſcheidung, die auch den Tod des Demetrius herbeiführt, gibt ſchließlich ſein Verhältnis zu Marfa. Schon bei der erſten Zuſammenkunft hat Demetrius der Zarin ganz die freie Entſcheidung überlaſſen, auch in Moskau nicht gedrängt, ſondern ruhig gewartet, bis der Zwieſpalt in ihrer Bruſt ſich löſe, ihr Gefühl ſich zwiſchen dem Lebenden und dem Toten entſcheide, auch als Mnizcek in ſeiner Klugheit den Sarg des ermordeten Kindes, an dem Marfa das Zeichen des Himmels erfleht hat, aus dem Dom entfernen laſſen will, wehrt Demetrius es in ſeinem Edelmute:

„Ich führe Krieg mit den Lebendigen,
Nicht mit den Toten! Laßt die Toten ruhn.“

So bleibt Demetrius bis ans Ende. Durch die Zuſammenkunft der beiden Mütter, Barbara und Marfa, hat dieſe alles erfahren und hat ſo nicht nur zum zweiten Male den Sohn, den Sohn ihres Herzens, verloren, ſondern zugleich auch das Bild ihres Gatten in ihrer Seele; jetzt kommen die Verſchwörer und fordern von ihr die letzte Entſcheidung, den Schwur auf den Sarg des Gemordeten, daß der Lebende ihr Sohn ſei. Noch ſteht Marfa unentſchloſſen in furchtbarem Kampfe zwiſchen Wahrheit und Liebe, da tritt Demetrius auf ſie zu, und vor ſeinem zwingenden, die Wahrheit heiſchenden Blick bricht ſie lautlos zuſammen. Demetrius aber weiht ihr ſeine Liebe, dankt ihr, daß ſie ihn ſo durch Bekennen der Wahrheit den Mördern ausgeliefert hat, und bietet freiwillig die Bruſt der Kugel des Meuchelmörders, bis zum letzten Augenblick hat er ſich behauptet, aber nicht als Zaren, ſondern ſich als Menſchen, in ſeiner unzerſtörbaren Weſenhaftigkeit, ſeinem Edelmute, ſeiner Wahrheit.

So tritt in diesem Schwanengesange des Dramatikers vielleicht am deutlichsten und reinsten das Wesen der reinen Unschuldstragödie hervor, in der gerade die Größe und Tugend das Verhängnis mit innerer Notwendigkeit herbeiführt. Diese innere Notwendigkeit verleiht dem Untergang des Unschuldigen erst die tragische Bedeutung und erhebt das Rührstück zur Tragödie. Solange noch nicht die innere Notwendigkeit der Charaktere, sondern der Zufall den Untergang herbeiführt, wie im Don Carlos, oder die besondere und damit zufällige Bosheit und Schlechtigkeit der Menschen, wie in Kabale und Liebe, solange fehlt noch etwas an der wahren Tragödie. Ganz befinden wir uns erst auf diesem Boden, wenn „die Einzelerscheinung auf ihrer Spitze, der höchste Adel der menschlichen Natur" an der gegebenen Welt, an den gewöhnlichen natürlichen Menschen und Verhältnissen, wie sie sind, zugrunde geht. Dies ist in der Unschuldstragödie Hebbels der Fall. Werden wir auch dem Gegenspiel nicht immer recht geben, wir müssen seine psychologische Notwendigkeit einsehen, seine Begründung in der menschlichen Natur und den Verhältnissen, wie sie sind. So erscheint uns schon Golos Leidenschaft als eine psychologische Notwendigkeit, so empfinden wir die starre Selbstgerechtigkeit des Meisters Anton nicht als Schlechtigkeit, sondern als natürliches Resultat der beschränkten Lebensverhältnisse des Bürgertums, so begreifen wir auch Hagens Neid auf Siegfried als den durch die Natur gegebenen Gegensatz zwischen dem in sich selbst ruhenden Manne und dem mit Göttergaben gesegneten Heros, „dem Talent und dem Genie", so empfinden wir auch Agnes Bernauers und Demetrius' Untergang als eine Notwendigkeit; mögen wir mit diesen reinsten und edelsten Opfern auch das größte Mitleid empfinden, die Wirkung in dieser Welt verlangt gröbere und rücksichtslosere Naturen als die des Demetrius, „dem bösen Geist gehört die Erde, nicht dem guten", und in

letzter Linie gilt auch gegenüber Agnes Bernauer das harte Geſetz: Salus populi suprema lex. Dieſe harte Notwendigkeit muß auch hier erſt eingeſehen werden, ehe wir uns ganz in das Reich der Tragödie erheben können, wo nicht mehr herrſcht Zufall und Bosheit, ſondern nur die ewige Wahrheit der Menſchennatur und der Geſetze des Lebens.

Kapitel III.

Die philosophische Bedeutung der Tragödie Hebbels.

In dieser Betrachtung erscheint die Tragödie Hebbels als eine Synthese der Tragödie der Alten und der Shakespeares, auf der Linie der Entwicklung bezeichnet sie einen Fortschritt. Damit ist aber noch nicht gesagt, ob diese Linie eine aufsteigende oder absteigende Richtung verfolgt, vielmehr erhebt sich die Frage, welche Bedeutung in Gehalt und Form der Tragödie Hebbels zukommt, welchen Lebenswert und welche Lebenskraft sie für Gegenwart und Zukunft haben kann.

Den Gehalt eines Kunstwerks pflegt man im Gegensatz zu der künstlerischen Form wohl als den philosophischen zu bezeichnen. Der Ausdruck ist hier beibehalten, doch soll dabei gleich einem Mißverständnis begegnet werden. Der philosophische Gehalt einer Dichtung im allgemeinen, der Hebbelschen Tragödie im besondern, hat mit der Philosophie im engeren, technischen Sinne nichts zu tun, sondern der Ausdruck bezeichnet nur die allgemeine Lebensanschauung, die den einzelnen Lebensbildern zugrunde liegt. Bei dieser Auffassung verzichtet die Untersuchung grundsätzlich auf eine philosophische Formulierung dieser Lebensanschauung. Dies geschieht nicht nur aus praktischen Gründen, weil die Darstellung sich an einen größeren Kreis wendet, sondern dieser Verzicht wird durch die festgegründete

Überzeugung bestimmt, daß bei der Wesensverschiedenheit von Dichtung und Philosophie es ein zweck- und nutzloses Unterfangen sei, den Gehalt eines Kunstwerks durch die Gedanken einer systematischen Philosophie umschreiben und wiedergeben zu wollen. Hebbel selbst hat bei aller Hinneigung zu philosophischen Spekulationen diese Inkongruenz von Gedanken und Bild wiederholt scharf betont. So sehr seine Poesie von Ideen getragen ist, so sehr erstrebt sie zunächst unmittelbare Wirkung auf den naiv Empfindenden, hofft er doch auch für sein Drama das Heil, wenn die Zeit gekommen, „wo das Volk in Deutschland ein Theater hätte anstatt der gebildeten Leute". Freilich liebt er es selbst, hierin dem Zuge der Zeit folgend, aus dem fertigen Kunstwerk die zugrunde liegenden Ideen zu entwickeln und sie in ein philosophisches Gewand zu kleiden, und so darf man wohl sagen, daß Hebbel selbst zu einer solchen philosophischen Analyse seiner Dichtung den Anstoß gegeben habe. Aber er ist sich des Grundunterschiedes von Philosophie und Kunst durchaus bewußt geblieben und hat ihn immer wieder ausgesprochen: „Das echte Gedicht hat mit dem sogenannten Gedanken, der immer nur ein Verhältnis zwischen den Gegenständen ausdrückt, nie das Innerste eines Gegenstandes selbst, nichts zu tun. — Die Philosophie bemühte sich immer und ewig um das Absolute, und es ist doch eigentlich Aufgabe der Poesie. — Nur Narren wollen die Metaphysik aus dem Drama verbannen. Aber es ist ein großer Unterschied, ob sich die Metaphysik aus dem Leben entwickelt oder ob umgekehrt sich das Leben aus der Metaphysik entwickeln soll." So würde Hebbel selbst sicher am meisten entsetzt gewesen sein, wenn er noch hätte sehen können, welches Schicksal die philosophierende Kritik des Feindes und des Freundes seiner Dichtung bereitet hat, ein Schicksal, auf welches er selbst schon vorahnend hingedeutet hat in dem Distichon:

An den philosophischen Analytiker der Kunst.

„Fangt ihm den Adler, er wird ihn zerlegen wie keiner,
[doch leider
Sieht er den hölzernen oft für den lebendigen an."

Der Mißerfolg eines solchen Bemühens ist deutlich zutage getreten. Der mit dem redlichsten Bemühen und den größten Mitteln unternommene Versuch hat zu dem Eingeständnis geführt, daß „von einem bestimmenden Einfluß bestimmter Philosophen auf Hebbels Denken nicht die Rede sein könne", daß „Hebbels System vorher in seinen Grundzügen bereits feststand, daß die Philosophie seiner Zeit weiter nichts vermochte, als ihm seine Ideen zu bestätigen oder zu bestreiten, daß demzufolge nicht von Einflüssen, sondern nur von Ähnlichkeiten und Verwandtschaft des Hebbelschen Systems mit der absoluten Philosophie zu reden sei". (Arno Scheunert, der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels. Hamburg und Leipzig 1903 S. 10 ff.) Ähnliche Anschauungen vertritt Zinkernagel in seinem obengenannten Buche; er betont gegenüber fremden Einflüssen die Eigenartigkeit und Selbständigkeit des Hebbelschen Denkens, seine Bedingtheit durch angeborene Art und persönliche Lebenserfahrungen. Auch Waetzoldt (Hebbel und die Philosophie seiner Zeit. Berlin 1903) läßt Hebbel seine Selbständigkeit, indem er sein Verhältnis zur zeitgenössischen Philosophie folgendermaßen formuliert: „Hebbel ergänzte die Resultate eigenen Nachdenkens durch Ideen der absoluten Philosophie, indem er diese den Bedürfnissen einer Ästhetik des Dramas anpaßte, wie sie ihm aus der Eigenart seines Talentes erwuchs". (S. 6.) Dieses Resultat ist meines Erachtens auch durch die Untersuchungen des 1. Heftes dieser Sammlung nicht erschüttert, so viel Material der Verfasser auch für eine gegenteilige Ansicht beigebracht hat. Vielmehr scheint mir hier der Fall vorzuliegen, auf den Hebbel in den

Tagebüchern hindeutet: „Ein auf lauter Nebenumständen beruhender Beweis mag so kompliziert sein, wie er will, er gibt gar nichts, wenn er mit der Hauptsache in Widerspruch steht". Diese Hauptsache ist hier die Fragestellung, die richtige Auffassung von dem Verhältnis des Genius zur Zeit. „Absolute Denker" in dem Sinne einer vollständigen Unabhängigkeit von den Einflüssen der Zeit hat es nie gegeben, ein solcher ist also auch Hebbel nicht gewesen, selbst der größte Genius ist von seiner Zeit nicht zu trennen: er nimmt, wie die Pflanze die Bildungsstoffe der Erde und der Luft, die Bildungsstoffe der Zeit in sich auf und assimiliert sie sich gemäß dem Bildungsgesetz der eigenen Natur, er macht die Zeit nicht, aber er faßt sie zusammen, verkörpert und repräsentiert sie. Diese Stellung als Repräsentant seiner Zeit scheint auch Kutscher Hebbel nicht zu bestreiten: so urteilt er S. 8 „Hebbel hat das Aufgenommene dichterisch erweitert, das Kalte, Fremde gleichsam mit eigenem Blute erwärmt". S. 57. „So verarbeitet Hebbel gleichsam die allgemeinen Leitsätze seiner Zeit ins Spezielle." S. 182. „Durch sie (Hebbels Kritik) allein scheint unserer Zeit das Große, das Ewige und Unverlierbare der Anschauung der absoluten Philosophie für die Kritik erhalten zu sein." Durch solche Urteile ist die Eigenart und Größe des Individuums gegenüber seiner Zeit genügend anerkannt; auch seine relative Selbständigkeit ist größer, als Kutscher es zugeben möchte. Denn die grundlegenden Anschauungen Hebbels — das muß auch Kutscher zugeben — sind von Hebbel schon zu einer Zeit konzipiert, wo nach seinem eigenen Zeugnis und nach allen Gründen der Wahrscheinlichkeit von einer Bekanntschaft mit der absoluten Philosophie nicht die Rede sein konnte, sie sind dann durch diese entwickelt, geklärt, gestaltet worden, aber wir dürfen es Hebbel aufs Wort glauben, „daß hier bei ihm nicht eine äußere Erleuchtung, sondern ein inneres Tagen" stattfand, daß er „nicht

durch die Wissenschaft, sondern nur bei Gelegenheit der Wissenschaft entdeckte."

Doch mag dem sein, wie ihm wolle, mag die Abhängigkeit Hebbels von seiner Zeit größer oder geringer sein, ein Parallelismus, eine Verwandtschaft zwischen dem Denken und Dichten Hebbels und der allgemeinen Gedankenentwicklung seiner Zeit ist übereinstimmend nachgewiesen. Ich bin der Meinung, daß sich dieser Nachweis zu gleicher Zeit erweitern, bis auf unsere Zeit erstrecken und vereinfachen läßt. Meines Erachtens haben wir in dem „Pantragismus" Hebbels — ein von Scheunert geprägter glücklicher Ausdruck — eine umfassende Formel für eine Umwandlung des Denkens, die auf fast allen Gebieten in der Auffassung des Lebens und seiner Formen in und nach der Zeit Hebbels sich vollzogen hat. Es besteht aber dieser Pantragismus, kurz und einfach ausgedrückt, in der klaren theoretischen Erkenntnis und der ernsten praktischen Überzeugung, daß den Lebenserscheinungen und dem Leben selbst ein immanenter und allgemeiner Widerspruch zugrunde liege, der dessen Selbstzerstörung mit Notwendigkeit bedingt. Elemente freilich dieser Anschauung sind alt, ist doch schließlich die tragische Auffassung des Lebens, der „leuchtendste Blitz des menschlichen Bewußtseins", so alt wie das Leben selbst, aber die früheren Auffassungen des Tragischen sehen mehr die Erscheinung als das Gesetz. Eine Ahnung von dem notwendigen Widerspruch des Lebens hat auch die Tragödie der Alten, aber sie sieht es nur in dem Schicksal, das auch die Großen und Hohen, die Herren der Erde, trifft, stürzt und vernichtet. In das Innere des Menschen, in sein Wesen verlegt den Widerspruch Shakespeare und die moderne klassische Tragödie, sie legt die innere Verbindung bloß zwischen gut und böse, zwischen Größe und Fall in dem Wesen und Streben des Menschen, aber sie erkennt und gestaltet diesen Widerspruch nur als einen individuellen, auf dem

besondern Individuum beruhenden, es fehlt also dem tragischen Prozeß noch die allgemeine Geltung und notwendige Kausalität des Gesetzes. Dieser Schritt vorwärts von der Erkenntnis des tragischen Einzelfalles zu der Erkenntnis des tragischen Lebensgesetzes ist erst in unserer Zeit getan, und Hebbel ist der Künstler, der zuerst das Leben unter diesem Gesichtswinkel des Pantragismus klar geschaut und deutlich gestaltet hat. Freilich Hebbel war bei aller Tiefe seiner Lebensauffassung und aller Energie seiner Gedankenarbeit doch nicht, wie er es selbst zugesteht, ein eigentlich philosophischer Denker, er hat deswegen den Gedanken nicht, wie es dem Philosophen ziemt, langsam, Schritt für Schritt, in alle seine Verzweigungen verfolgt und durchgeführt, sondern der Blitz seiner künstlerischen Intuition hat nur das ganze Land in heller Beleuchtung gezeigt, das dann, Provinz für Provinz, mit ihm und nach ihm das philosophische Denken erobert hat. So ist im einzelnen durch das fortschreitende Denken das Gesetz vielleicht noch klarer formuliert und weiter verfolgt worden, dem Künstler bleibt das Verdienst, zum erstenmal das Leben als ganzes in dieser Beleuchtung geschaut, gefühlt und gestaltet zu haben.

Von dem Auge des Tragikers gesehen, verändert sich das ganze Bild, neben das volle Licht tritt der tiefe Schatten; in allen Erscheinungen des Lebens, den äußeren, den inneren Formen, in dem Leben an sich tritt der angeborene Dualismus hervor. Dies wird bei Hebbel schon in seiner Auffassung der äußeren Formen des Gemeinschaftslebens, des Staates und der Gesellschaft, erkennbar. Diese ruht auf dem Begriffe des Eigentums; so sicher ist auch Hebbel davon überzeugt, daß er gegenüber den Lehren der Kommunisten seinen Christian in „Mutter und Kind" sagen läßt:

„Was Dich selber betrifft und Deine verworfenen Lehren,
So verlaß Dich darauf, ich würde, wenn Ihr Euch regtet,

Selbst den Wucherer beschützen, und wären wenige Stunden
Früher mein Weib und mein Kind vor seiner Türe verhungert
Und ich hätt' nur noch Kraft zu einem einzigen Schlage."

Aber derselbe Mann sieht schon die widerspruchsvollen Konsequenzen des Besitzrechtes und wirft in dem Tagebuch des Jahres 1842 die Fragen auf, ob es nicht ein Maß des Besitzes geben könne und ob es ein gerechter Zustand der Gesellschaft sei, der dem einzelnen erlaube, wenn die Verhältnisse ihn begünstigten, alles zusammenzuraffen und zu behalten und, wenn es ihm beliebe, für die Gesellschaft unfruchtbar zu machen, ein Bestreben, wie es Hebbel in dem ästhetisch so merkwürdigen Trauerspiel in Sizilien in dem grotesk-furchtbaren Bilde des Gregorio gezeichnet hat, der, selbst zum Genuß unfähig, den Besitz nur will, um andern den Genuß zu rauben. Es zeigt sich also schon auf diesem Gebiete bei Hebbel eine Ahnung von dem inneren Widerspruch des Eigentumsbegriffes, der, an sich relativ, auf das Interesse der Gesamtheit bezogen, absolute Geltung beansprucht. Heutzutage freilich ist dieser Anspruch in der Wissenschaft überwunden, „die Eigentumsordnung gilt nicht mehr als etwas absolut Festes und Starres, sondern wie jede soziale Institution durch die praktischen Zwecke Bedingtes und darum mit diesen selbst Wandelbares" (Fr. Paulsen, Ethik, S. 631). Ähnliche Gedanken hatte Hebbel, in diese Richtung deutet auch schon sein Trauerspiel in Sizilien.

Viel deutlicher und viel enger mit dem Wesen seiner Tragödie verbunden, tritt bei Hebbel das tragische Gesetz der zweiten Form des Gemeinschaftslebens hervor, des Staates. Dieser ruht auf den Individuen; die physische, geistige, wirtschaftliche Tüchtigkeit der Bürger begründet die Kraft des Staates, die lebendigen Individuen sind das Blut des Staatsorganismus. Aber der Staat ist zugleich mehr als die In-

dividuen, er ist mehr als eine Wohlfahrtseinrichtung für die möglichst große Zahl der Lebenden, er steht über den vergänglichen und wechselnden Individuen als ein selbständiges und ewiges Wesen. Damit ist die in sich notwendige Tendenz eines Widerspruches zwischen den Interessen der Gesamtheit und des einzelnen gegeben, so daß einer der jüngsten Theoretiker des Gemeinschaftslebens sogar behaupten konnte: „Die Interessen des sozialen Organismus und die seiner jeweiligen Individuen stehen sich jederzeit wie die ärgsten Feinde gegenüber." (Benjamin Kidd, Soziale Evolution S. 73.) Mag hier die Formulierung des Satzes etwas scharf sein, die Tendenz des Widerstreits ist sicher vorhanden. Freilich ist diese Wahrheit dem Menschen, der sich so gern in der angenehmen Täuschung einer prästabilierten Harmonie auch auf diesem Gebiete wiegt, unbequem und hart. Besonders in einer Zeit, wo in dem ewigen Kampfe der individuellen und sozialen Tendenzen das Individuum ungestüm vordrang und auf der ganzen Linie zu siegen schien, wie in der Zeit Hebbels, mochte man diese Wahrheit am wenigsten gern hören; aber das bezeichnet gerade den hellen Blick des Genius für die Wirklichkeit der Dinge, daß er auch in dem Nebel der Zeit die ewige Wahrheit erkannt, ausgesprochen und gestaltet hat. In „Agnes Bernauer" hat er durchaus im Gegensatz zu den liberalen Tendenzen der Zeit den Widerstreit zwischen den Lebensinteressen der Gesamtheit und des einzelnen in denkbar schärfster Form in der Handlung dargestellt und dem Staate das Menschenopfer gebracht; er hat denselben Widerspruch, konkret-individuell gefaßt, in der Natur des Fürsten verkörpert, der selbst ein natürlicher, warmherziger Mensch, den Menschen in sich ertöten muß, um die Fürstenpflicht zu erfüllen, denn „der König hat weniger ein Recht Individuum zu sein als jeder andere". Ein ähnlicher Gegensatz ist auch im Demetrius erkennbar zwischen

der sittlichen Bestimmung des Menschen und der politischen Aufgabe des Fürsten: auf der einen Seite die menschliche Bestimmung, sich selber treu zu sein, sich selbst zu behaupten in dem angeborenen Edelmut, der angeborenen Wahrheit des Charakters, auf der andern Seite die fürstliche Aufgabe im Kampf gegen die Höllengeister der Anarchie rücksichtslos jedes Mittel anzuwenden, Feuer und Schwert, Dolch und Gift.

Hier tritt es schon hervor, daß dieser Gegensatz, dieser Widerspruch zwischen Staat und Individuum sich verbindet mit einem noch umfassenderen Widerspruch, der durch den Begriff der Sitte gegeben ist. In der Beschränkung des eigenen Gelüstes, in der Anerkennung des Rechtes der andern, besteht der eine Hauptteil des Sittlichen; auf dem Boden des Gemeinschaftlebens erwachsen Recht und Sitte, als dem Gemeinschaftsleben immanente und den Zwecken des Gemeinschaftslebens dienende Formen haben sie ihre allgemeine und ewige Bedeutung. Aber auch in diesen sittlichen Lebensformen ist ein innerer Widerspruch gegeben, weil der Reichtum des individuellen Seins und Lebens einer solchen toten Abstraktion und Mechanisierung widerstrebt. Die moralische Predigt und Mahnung freilich wird immer auf die allgemeinen Gesetze hinweisen, sie als ausnahmslose Naturgesetze hinstellen, die Moralphilosophie ist davon zurückgekommen, die sittlichen Gesetze als absolute, ausnahmslose hinzustellen, sie faßt sie vielmehr als empirische Gesetze wie die der Diätetik, sie mißt den Wert des sittlichen Handelns in letzter Linie auch an dem Erfolge, für sie gilt: salus populi suprema lex als die „furchtbar gefährliche und doch niemals aufzuhebende Bedingung aller auch der unverbrüchlichsten Einzelgesetze." (Fr. Paulsen, Ethik, S. 281). Auch von anderer Seite, von der Seite der Soziologie, kommt die Wissenschaft zu einem ähnlichen Resultat: in seinem gedankenreichen und gedankentiefen Buch „Natur- und

Kulturvölker" entwickelt Vierkandt den immanenten Dualismus der Vollkultur, er verfolgt diesen auch auf dem Gebiet der Sitte, denn „die Sitte als der Niederschlag der durchschnittlichen Willensrichtung kann von vornherein nur für die Durchschnittsfälle Zweckmäßigkeit beanspruchen; sie hat in ihrer Erstarrung die Fähigkeit der Anpassung an einzelne besondere Fälle verloren." (S. 427.) Dieser hier statuierte Widerspruch zwischen der indiduellen d. h. durch den besonderen Fall und die besondere Natur des Handelnden bedingten und der allgemeinen Sittlichkeit ist in gewissem Sinne das Grundthema des Hebbelschen Dramas, das ja die Schuld in der Unschuld sieht. In der Theorie behauptet er an einer Stelle des Vorworts zu Maria Magdalene geradezu, daß „Sittlichkeit und Notwendigkeit identisch seien", in der Dichtung zeigt er, mögen die Taten sich auch noch so sehr von der absoluten sittlichen Norm entfernen, wie die Taten des Herodes, Golos, Hagens, Kriemhildens, die handelnden Personen so sehr in ihrem psychologischen Recht, daß wir fast geneigt sind, ihnen auch moralisch recht zu geben, jedenfalls ihre Schuld milder beurteilen.

Dies gilt für alle Dramen Hebbels, noch mehr als den andern Formen des Dramas ist diese Tendenz der Hebbelschen Unschuldstragödie eigentümlich; in einzelnen Dramen kehrt diese daneben noch eine Spitze gegen bestimmte Gestaltungen der sittlichen Begriffe hervor. Zwar im Gyges siegt die Sitte, aber vielleicht regt sich schon hier, gerade wegen der starren und zugespitzten Form des Sittebegriffs ein leiser Zweifel an der absoluten Geltung desselben und eröffnet die Aussicht auf eine ebenso reine, aber freiere Form der Sitte. In der „Julia" dann, um dies absonderliche „Trauerspiel" nicht ganz zu übergehen, ist die Form dieses Konfliktes zwischen individueller und allgemeiner Sittlichkeit deutlich erkennbar, aber die Schwäche der Gegner läßt es zu einem ordentlichen Kampfe nicht kommen: die „Sitte"

der vornehmen Welt widerspricht dem sittlichen, die Handlungsweise des „outsiders" Grafen Bertram widerspricht dem natürlichen Empfinden. Dagegen in voller Schärfe tritt der Konflikt in Maria Magdalene zutage: auf der einen Seite das arme, mehr durch mißverstandenes Pflichtgefühl — so will es ja Hebbel — als durch die erwachende Sinnlichkeit vom rechten Wege abgedrängte, „unschuldige" Mädchen, auf der andern Seite der Meister Anton, in der ganzen Borniertheit des Kleinbürgers, aber auch in der ganzen konzentrierten Kraft seines Ehrgefühls, der keinen Fleck auf dem Ehrenschilde seines Hauses duldet, der nach Leonhards Meinung, „wenn man ihm aus Versehen auch nur einen Buchstaben zu viel aufs Grab setzte, als Geist so lange umginge, bis er wieder ausgekratzt würde". Nirgendwo in unserer deutschen Literatur ist mit so erschreckender Deutlichkeit der innere, tragische Widerspruch des Ehrbegriffes gezeigt worden, der, selbst nicht reinen Ursprungs und reinen Wesens, wohl der schwachen sittlichen Empfindung als Stütze dienen kann, aber eine notwendige Tendenz zur Verengerung und Verknöcherung hat und zur Ertötung des lebendigen, natürlichen, individuellen sittlichen Empfindens führen kann. Diese Entwicklung ist hier bis in die äußersten Konsequenzen mit unerbittlicher Schärfe verfolgt, und so ein Kampf zwischen der standesmäßig gebundenen und der individuell freien Sittlichkeit, der Ehre und Liebe dargestellt worden, der auch heute noch von der größten Lebensbedeutung ist, ein Kampf, gegen den die Behandlung des ähnlichen Konfliktes in Lessings Minna von Barnhelm sich verhält wie das Vorpostengefecht zur Feldschlacht.

Noch weiter in dieser Richtung scheint Hebbel in der Agnes Bernauer zu gehen, denn hier greift er nicht nur eine bestimmte Form des Sittlichen, sondern, wie es scheint, die Grundlage aller Sittlichkeit an. Denn wer im Banne der

ſo lange unerſchütterten intuitiven Ethik die Moralgeſetze als Naturgeſetze anſieht, die keine Ausnahme zulaſſen, wird die Tat des Herzogs Ernſt, der nicht im Leichtſinn und Frevelmut des Tyrannen, ſondern in der ganzen Schwere des Pflicht- und Verantwortungsgefühls einer tief ſittlichen Natur das oberſte Geſetz der Moral übertritt und dem Staate das Menſchenopfer bringt, niemals verſtehen, geſchweige denn rechtfertigen können. Freilich iſt ſein Sieg auch in der Dichtung kein reiner und voller: Ernſt triumphiert nicht, ſondern durch dieſelbe Tat, die er als Fürſt tun mußte, wird er als Menſch innerlich vernichtet und, gebrochen durch die ſchwere Laſt, die ihm die Pflicht auferlegte, geht der Herzog ins Kloſter, aber darum erſcheint ſeine Tat nicht weniger notwendig. Wer aber deswegen glauben wollte, daß Hebbel hier der ſittlichen Anarchie und dem Übermenſchentum das Wort redete, würde ſich ſchwer irren; Hebbel denkt ebenſowenig wie der Philoſoph (Paulſen Ethik S. 181 ff.) daran, den Satz etwa, daß der Zweck die Mittel heilige, zur allgemeinen Maxime des Handelns zu erheben, ſondern er weiß ſehr gut, daß eine Wertung des Handelns nach den Folgen „überhaupt nur für eine ganz ungeheure Situation in Betracht kommt“ (Br. V, 205). Vor der Wahrheit jedoch, daß es überhaupt ſolche ungeheuren Situationen geben könne, verſchließt er die Augen nicht, ſondern er erkennt auch hier furchtlos den Widerſpruch des Lebens und geſtaltet ihn kühn im künſtleriſchen Bilde.

Vielleicht darf man die Hindeutung auf dieſen Widerſpruch des Lebens in dem Drama Hebbels noch weiter erkennen, wenn man anders dem Künſtler diejenigen Ideen zurechnen darf, die er weniger in dem Kunſtwerk ſelbſt geſtaltet, als durch das Kunſtwerk in uns angeregt und entwickelt hat. In „Herodes und Mariamne“, eben demjenigen Drama, von dem Kuh (Br. VI, 12ff) es beſonders rühmt, „daß die Geſtalten, die ſich um

nichts weniger als die Werkstätte der Erde bekümmerten, uns durch ihren seltsamen Schmuck bestimmten, dem geheimnisvollen Ursprung der Dinge nachzuforschen und allein den Weg in die Tiefe anzutreten", ist schon von anderer Seite die Hindeutung auf einen weiteren Widerspruch des Lebens erkannt worden, den Dualismus der Kultur. Die naive Freude über die erreichte Höhe der Kultur, wie wir es so herrlich weit gebracht haben, wird durch die tiefere Erkenntnis der notwendigen Schattenseiten und Gefahren gerade der höchsten Kultur etwas gemäßigt und getrübt. Vierkandt hat mit ernstem, durch die Oberfläche der Erscheinungen in die Tiefe dringenden Blick diesen Dualismus, diese Gebrochenheit der Vollkultur, den Gegensatz zwischen der Höhe des objektiven Inhalts der Kultur und der Schwäche des individuellen Substrats klar erkannt und in seinem Buche „Natur und Kulturvölker" nach allen Seiten hin entwickelt, auch Fr. Paulsen hat in seiner besondern Art, ernste Gedanken in leichterer Form zu sagen, auf diesen Widerspruch in dem Wesen der Kultur in seiner Ethik hingedeutet. In dem IV. Buche „Formen des Gemeinschaftslebens", kommt Paulsen S. 660—662 darauf zu sprechen, wie die Steigerung der Kultur dahin tendiere, die Einzelpersönlichkeit in ihrer vollen Entwicklung einzuschränken und verkümmern zu lassen; auch Vierkandt erkennt neben anderen Widersprüchen der Vollkultur diesen an, indem er auf Seite 449 sagt, daß „einerseits für die volle Mitarbeit des Menschen an den Aufgaben der Gesamtheit die ungehemmte Entfaltung seiner Persönlichkeit erforderlich sei, die Gesellschaft aber jeden einzelnen in feste Formen und Geleise einzuzwängen suche, die seine Eigenartigkeit ertöten". Es ist nicht anders, auch hier ist der tragische Widerspruch: Die Kultur, die gesteigerte Organisation der Gesellschaft, ist entstanden und wird getragen durch die Emanzipation, die Individualisierung des

Menschen und seiner Arbeit, aber dieselbe Gesellschaft hat, einmal gefestet, ihrer Natur nach in sich die Tendenz die befreiten Personen in neue Fesseln zu schlagen, sie ganz für sich in Beschlag zu nehmen, als Mittel dem Zweck, als Räder der Maschine einzuordnen und auf die Weise ihr eigenes Substrat, die lebendigen Persönlichkeiten, zu schwächen und zu zerstören. Deshalb ist es das schon oft erkannte und viel betonte Lebensproblem des Kulturmenschen gegenüber den nivellierenden und unterjochenden Einflüssen der Gesellschaft die individuelle Persönlichkeit zu entwickeln und vor gesellschaftlicher Erstarrung zu bewahren, denn auch in diesem Sinne, um mit Hebbels Worten zu reden, „ist der Mensch die Kontinuation des Schöpfungsaktes, eine ewig werdende, nie fertige Schöpfung, die den Abschluß der Welt, ihre Erstarrung und Verstockung verhindert". Deshalb werden solche Dramen, die, so wenig sie sonst mit der modernen Kultur zu tun haben, das Problem der Persönlichkeit in den Vordergrund stellen, die Frage, ob der Mensch jemals zur Sache herabsinken könne, behandeln, wie schon Judith, dann deutlich der Gyges und vor allem Herodes und Mariamne — „ich bin ihm nur ein Ding und weiter nichts" gerade bei dem Kulturmenschen unserer Tage, gleicherweise bei Weib und Mann, wie das Freiherr von Berger für Herodes und Mariamne des weiteren ausgeführt hat, allgemeines und tieferes Interesse wecken, denn er empfindet deutlich, so verschieden auch das Kostüm der Zeiten ist: Hic tua res agitur.

Einen ähnlichen Widerhall kann schließlich in uns noch eine andere dramatische Schöpfung Hebbels wecken, das gigantische Moloch-Fragment. Freilich ist hier nicht der Widerspruch der Kultur erkennbar, diese erscheint hier vielmehr nur in ihren Anfängen und deshalb nur in ihren segensreichen Wirkungen, aber ein anderer, noch tieferer Widerspruch scheint hier fühlbar, der Widerspruch, der durch die Natur der positiven Religionen

gegeben ist: Die Religion, ihrem Ursprung und ihrem Wesen nach subjektiv, aus den Tiefen des menschlichen Gemütes mit den höchsten Kräften seines Geistes hervorgebrachte Poesie, eine Spiegelung seines innersten Wesens in der Welt, muß, ins Leben getreten, den Körper der Sinnlichkeit annehmen, im Laufe der Entwicklung, durch die Tradition weitergegeben, erstarren und tritt dann schließlich als etwas Objektives, Selbständiges dem Menschen gegenüber, das ihn in seiner Entwicklung hemmt, vielleicht sogar, das Geschöpf den Schöpfer, überwältigt. Anderseits sind aber, wie alle anderen Vorstellungen, auch die religiösen nicht rein subjektiver Natur, sie sind eben der Reflex der Wirklichkeit, eine Lichterscheinung, die durch eine verborgene Lichtquelle gewirkt wird; die religiösen Vorstellungen sind also nicht willkürlich, sondern in ihrem Kern allgemein und notwendig, sie können deshalb auf die Dauer nicht ihrem objektiven Wesensgrund entfremdet und subjektiven Zwecken dienstbar gemacht werden, sondern jeder solche Versuch fällt schließlich vernichtend auf das Individuum zurück. Dieser subjektiv-objektive Charakter der religiösen Vorstellungen und der dadurch gegebene notwendige Widerspruch bestimmt und beherrscht in Stoß und Gegenstoß die religiöse Entwicklung, die sich, im großen gesehen, in den Extremen des Glaubens und Unglaubens bewegt. Ein künstlerisches Abbild dieser Entwicklung hat derjenige zeitgenössische philosophische Ästhetiker, der in der Tat etwas zum Verständnis Hebbels beigetragen hat, der Hegelianer Rötscher in dem Moloch-Fragment, dem Schicksal des Molochs und seiner Anbeter, Hierams und des Volkes, erkennen wollen (vgl. Brw. II, S. 312—313). Freilich muß man bei der Würdigung dieser Bemerkungen bedenken, daß der Moloch nur Fragment geblieben ist, daß folglich hier immer nur mehr von einer Ahnung als einer Erkenntis die Rede sein kann, aber mit dieser Einschränkung wird man Rötscher folgen und die tra-

gische Lebensauffassung- und Gestaltung Hebbels auch auf das religiöse Problem ausdehnen dürfen, besonders wenn man noch Hebbels eigene religiöse Stellung in Betracht zieht, die von dumpfer Orthodoxie und leichtfertigem Materialismus gleich weit entfernt war.

Doch mag auch im einzelnen in dem Drama Hebbels das tragische Gesetz nicht in gleicher Weise deutlich erkennbar sein, alle diese oben berührten Gebiete, die Gesellschaft, der Staat, die Sitte, die Kultur, die Religion sind doch nur besondere Formen, Sektoren des Lebenskreises selbst. In diesem größten Kreise hat Hebbel das tragische Gesetz mit aller Klarheit und in voller Schärfe erkannt und gestaltet: Alles Leben existiert nur in der Form des Individuums; damit ist einmal der physische Untergang gegeben, denn „alles Individuelle ist nur ein an dem Einen und Ewigen hervortretendes und von demselben unzertrennliches Farbenspiel"; damit ist zu gleicher Zeit nach Hebbels Ansicht durch den Lebensdrang an sich auf dem moralischen Gebiete eine Überschreitung des dem Individuum zukommenden Maßes, eine „Schuld" gegeben. Mit aller wünschenswerten Deutlichkeit hat sich Hebbel hierüber schon in seinem Wort über das Drama ausgesprochen. Die Hauptsätze lauten (W. XI. 3 ff.): „Das Drama vergegenwärtigt das bedenkliche Verhältnis, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenüber steht — es wiederholt die ewige Wahrheit, daß das Leben als Vereinzelung, die nicht Maß zu halten weiß, die Schuld nicht bloß zufällig erzeugt, sondern sie notwendig und wesentlich mit einschließt und bedingt — hierbei ist nicht zu übersehen, daß die dramatische Schuld nicht, wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst,

aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs hervorgeht und daß es daher dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert." Das ist Hebbels Auffassung des Lebensprozesses, sein konzentriertes Abbild ist das Drama. Auch hier erscheint die Idee in voller Deutlichkeit, freilich nicht nackt als Gedanke, sondern unmittelbar in das Leben selbst verlegt, in der Art der Charaktere und ihres Schicksals erkennbar.

Diese Auffassung des Lebens schließt in Hebbels Drama das Moment der Schuld im gewöhnlichen Sinne, wie das im vorigen Kapitel schon gezeigt ist, aus. Freilich wenn es so der Leidenschaft, die die Schuld bedingt, weniger Raum gibt, so schließt es damit nicht die Größe des Willens aus, vielmehr ist eine gewisse über das gewöhnliche Maß, auch im Guten, hinausgehende Größe und Starrheit des Willens Grundbedingung dieses Dramas, das auf der naturnotwendigen Einseitigkeit und starren Abgeschlossenheit der Individuen ruht. Diese „Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit" ist nicht etwa nur bei einzelnen Menschen und in einzelnen Fällen erkennbar, sondern sie ist eine allgemeine Eigenschaft, die naturgegebene Form des Lebens überhaupt. Freilich tritt sie nicht immer in gleichem Maße hervor, sie fällt bei ihrer Naturnotwendigkeit auch nicht so ins Bewußtsein wie eine besondere individuelle Schuld, aber sie ist trotzdem, mag der Mensch sich auch gegen die Anerkennung der Wahrheit sträuben, allgemein vorhanden. Nicht nur Hebbel selbst, der geniale Mensch, der mehr hat und mehr fordert von den Menschen, macht diese Erfahrung der tiefen Einsamkeit des Lebens: „Ich habe oft ein Gefühl, als ständen wir Menschen, d. h. jeder einzelne so unendlich einsam im All da, daß wir nicht einmal einer vom andern das geringste wüßten, und daß all unsere Freundschaft und Liebe dem Aneinanderfliegen vom Wind zerstreuter Sand-

körner gliche"; sondern auch dem gewöhnlichen Menschen, so sehr er gerade hier zur Selbsttäuschung neigt und glaubt, was er wünscht, wird diese Erkenntnis wohl kaum ganz erspart werden, auch ihm werden Momente kommen, wo ihm inmitten all der Liebe, die ihn umgibt, doch eine Ahnung kommt von der Abgesondertheit und Fremdheit, in der jeder Mensch, auch der geliebteste, lebt und stirbt, wo auch er die herbe Wahrheit des Hebbelschen Wortes empfindet: „Leben heißt tief einsam sein." Nicht nur die eigenste, innerste Lebenserfahrung Hebbels spricht sich in dem so bitter klingenden Satze aus: „In die Hölle des Lebens kommt nur der hohe Adel der Menschheit; die andern stehen davor und wärmen sich", sondern es ist eine allgemeine Lebenserfahrung der Großen: Auf den rauhen Höhen der Menschheit gedeiht schwer die zarte Pflanze des Menschenglücks, gerade die „Erscheinung auf ihrer höchsten Spitze", Adel und Heldenmut, Schönheit und Reinheit, wecken den Gegensatz der stumpfen Welt, „die Kette des Kolumbus klirrt durch die ganze Weltgeschichte". Nicht nur Hebbel klagt über die Vereinzelung der Wesen, die in sich selbst erfrieren, über die unendliche Beschränktheit des Menschen, die es ihm unmöglich mache, fremde Zustände und Existenzen im Geist wirklich zu erfassen, sondern es ist eine allgemeine Erfahrung, die nur die Oberflächlichkeit nicht macht, daß es schwer, ja unter Umständen fast unmöglich ist, den andern zu verstehen und ihm ganz gerecht zu werden; der Mensch kann eben nicht aus seiner Haut, dem Kerker seiner individuellen Form heraus. Deshalb ist es so schwer für die Angehörigen verschiedener Lebenskreise, der verschiedenen Religionen, Nationen, Stände, Parteien, sich zu verstehen; wie häufig sieht man bösen Willen, Heuchelei, Chauvinismus, verwerflichen Egoismus, wo nur dasselbe Recht individuellen Lebens herrscht, das wir für uns selbst unbedenklich in Anspruch nehmen. Ja selbst in dem engsten und innigsten

Kreise des Lebens und der Liebe muß jeder wohl eines Tages schmerzlich erfahren, daß es eine Grenze des vollen Verständnisses gibt, wenn ihm das geliebte Wesen als abgeschlossenes, seinen eigenen Gesetzen gehorchendes Individuum entgegentritt. Es mag sein, daß in dem weiteren Kreise die Lebensklugheit die Gewöhnung der Toleranz entwickelt, daß in dem engeren Kreise die Achtung vor der gegebenen Persönlichkeit die individuelle Schroffheit und Selbstherrlichkeit mildert, die „Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit" ist nichtsdestoweniger eine Tatsache, es ist die allgemeine Form des Lebens, woran jedes Leben den ihm zukommenden Anteil hat. Deshalb rückt Hebbel dieses Verhältnis in seinem „philosophischen" Drama, das nicht das einzelne aus Schuld und Verhängnis gewirkte Lebensschicksal, sondern den allgemeinen Lebensprozeß, die „Grundverhältnisse, innerhalb deren alles vereinzelte Dasein entsteht und vergeht", darstellen will, in den Mittelpunkt der Darstellung als den beherrschenden Farbenton des dramatischen Bildes. Ja er schärft, getreu dem Charakter seiner Kunst des „poetischen Realismus", wovon noch im nächsten Kapitel die Rede sein wird, dieses Bild in Geschehnissen und Charakteren über das Maß der im gewöhnlichen Leben gegebenen Wirklichkeit hinaus, sodaß in dem konzentrierten Lebensbilde seines Dramas die „Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit" in der starrsten Form, unter Umständen in grellen Farben hervortritt.

Zu demselben Ziele wirkt noch Hebbels Anschauung von der Unveränderlichkeit des Charakters. Auch hier der modernen Auffassung näher stehend, behandelt er den Charakter in seiner Grundrichtung als gegebene Größe — „was einer werden kann, das ist er schon" —, er eliminiert also den Zufall, der die Schuld als möglich, aber auch als vermeidlich erscheinen läßt, und an Stelle der vermeintlichen Freiheit, der der Mensch sich so gern rühmt, setzt er die innere Notwendigkeit des gegebenen

und eindeutig bestimmten Charakters. Noch weiter geht er in der Fundamentierung seines Baus und will den Charakteren selbst eine höhere Existenznotwendigkeit geben: „In den Charakteren muß eine höhere Existenznotwendigkeit aufgezeigt werden, als diejenige z. B. wäre, daß das Stück nicht zustande kommen könnte, wenn sie nicht diese oder jene Eigenschaften oder Eigenheiten hätten: der Dichter muß uns in der Perspektive den unendlichen Abgrund des Lebens eröffnen, aus dem sie hervorsteigen und uns veranschaulichen, daß das Universum, wenn es in voller Gliederung hervortreten sollte, sie erschaffen oder doch in Kauf nehmen mußte." So erklärt sich bei Hebbel die außerordentliche Sorgfalt in der Zeichnung der Umwelt, vor allem in der Judith, der Maria Magdalene, Herodes und Mariamne und Gyges, er gibt nicht die Pflanze, losgelöst vom Heimatboden, sondern, damit wir sie ganz begreifen, die Pflanze in ihrem Erdreich und in ihrer Atmosphäre. So ist die Kette der Notwendigkeit nach oben und nach unten geschlossen, das Resultat erscheint also in noch höherem Grade notwendig als in der Schuldtragödie, ja Hebbels Tragödie erhält dadurch, durch die festbegründete, unausweichliche Notwendigkeit des Resultats, so wenig auch das Wesen der Charaktertragödie geändert ist, für den ersten Eindruck einen gewissen Schicksalszug.

Dieser Zug erhöht und verschärft den Eindruck seiner Tragödie; dazu kommt noch, daß Hebbel in der Starrheit seines Wahrheitssinnes alle Milderung der einmal erkannten Wahrheit, z. B. die Versöhnung und die sogenannte poetische Gerechtigkeit als Abschwächungen und Verfälschungen der echten Tragik für sein Drama schroff ablehnt. Durchaus im Gegensatz zu Lessing, der für die Poesie dasselbe in Anspruch nimmt wie für die Religion, auch ihr das Recht, ja sogar die Pflicht zuspricht, in ihrer Darstellung das Bild der Welt zu runden und zu korrigieren, erkennt Hebbel in der Härte seines „Rea-

lismus" diese doppelte Wahrheit für die Poesie nicht an, sondern er „läßt es sich sauer werden, seine Poesie mit den Gesetzen, die die Welt regieren, in Einklang zu setzen", und kennt hier keine Vermittelung. Mit aller Energie, ja mit aller Wildheit seiner Berserkernatur hat Hebbel gegen die bequeme Art der poetischen Gerechtigkeit, gegen die leichtfertige Art der Versöhnung angekämpft. In der Vorrede zur Maria Magdalene wendet er sich energisch dagegen: „Die wahre Tragödie hat es mit dem Unauflöslichen zu tun." An Stellen seiner Tagebücher kommt er wiederholt darauf zurück: „Ich denke viel darüber nach, was die Rezensenten das Versöhnende in der tragischen Kunst nennen. Es gibt keine Versöhnung. Die Helden stürzen, weil sie sich überheben. Das mag denjenigen, der das Überheben nicht leiden kann, weil es ihm selbst vielleicht Gefahren bringt oder weil er es nicht nachzumachen versteht, befriedigen. Ich frage: wozu diese Überhebung? Wozu dieser Fluch der Kraft? Nur wenn sie dadurch gesteigert und wahrhaft veredelt würde, würde ich mich damit ausgesöhnt fühlen. Warum diese aufsteigende Linie, die jeden höheren Grad mit so unsäglichen Schmerzen erkaufen muß?" Bei Hebbel geschieht die Versöhnung nur im Interesse der Gesamtheit und fällt über den Kreis des besonderen Dramas hinaus, ihm deucht es eine Sünde wider den heiligen Geist der Wahrheit, wenn der Dichter seinem Kunstwerk eine Versöhnung mit der menschlichen Situation und den Weltzuständen überhaupt einzuhauchen suche, von der er selbst noch fern wäre. Vielmehr kennt er nur eine Art der Versöhnung, die Versöhnung der Notwendigkeit, die in den allgemeinen, ehernen Gesetzen des Lebens liegt, nur diese allein soll und kann nach seiner Überzeugung das individuelle Gefühl der Trauer, der Verzweiflung, der Empörung auslöschen.

Aber wird der Leser fragen: Ist denn diese Versöhnung

überhaupt noch eine, wirkt diese Lebensanschauung nicht ebenso wie die der Rosmers: sie adelt, aber sie tötet das Glück und, setzen wir hinzu, die Kraft? Ist dies nicht das besinnungraubende, markverzehrende Sirenenlied des Pessimismus und befinden wir uns nicht schon lange in der Nähe, in dem Gefolge des Fürsten dieses Reiches, Schopenhauers?

Dem Kundigen wird es schon lange klar geworden sein, daß wir uns in dieser gefährlichen Nähe befanden. In der Tat haben auf den ersten Blick die Gedanken Hebbels mit denen keines Philosophen so viel Verwandtes als mit denen Schopenhauers. Nicht nur Hebbels Auffassung der Unveränderlichkeit des Charakters in seiner Grundrichtung berührt sich mit der Schopenhauers, sondern ihre Zentralidee, die Auffassung von dem Wesen des Lebensprozesses scheint fast dieselbe: bezeichnet doch auch Schopenhauer außer der allgemeinen Übereinstimmung des Grundgedankens direkt mit demselben Worte wie Hebbel das menschliche Dasein an sich als eine kontrahierte Schuld. (Ges. W. II, 683). Es läßt sich demnach nicht leugnen, daß der Ausgangspunkt ihrer Lebensanschauung derselbe ist. Aber Hebbel ist dabei ebensowenig Schopenhauerianer wie Hegelianer oder gar Nitzscheaner, für den man ihn noch neuerdings erklärt hat, sondern auch hier nur er selbst. Meines Erachtens kann derjenigen Ansicht, die Hebbels „Realismus", der die Welt sieht und gestaltet, wie sie ist, in Wesen und Wirkung mit Schopenhauers Pessimismus zusammenwirft, gar nicht scharf genug entgegengetreten werden.

Einmal ist Hebbel in seinen Anschauungen nicht etwa von Schopenhauer abhängig, sondern er hat Schopenhauer erst in den letzten Jahren seines Lebens, als seine tragische Theorie schon vollkommen ausgebildet war, kennen gelernt, dabei hat er trotz der bis zu einem gewissen Punkte gehenden Übereinstimmung gleich den großen Unterschied gefühlt: „Schopenhauer

macht aus dem Peſſimismus ein Syſtem und geht darin auf Bei mir findet er ſich als ein Element, mir rundet ſich die Welt immer mehr und mir iſt ſie nie ſo rund erſchienen wie jetzt.“ Schopenhauer iſt der Meinung, daß der Wille in ſeinem zielloſen Streben zwiſchen Schmerz und Langeweile ohne innere Befriedigung einherpendele, er kennt deshalb kein poſitives Glücksgefühl. Hebbel ſchrieb ſchon 1842 in ſein Tagebuch, daß „das Daſein, die holde Möglichkeit des Glückes, die ſüße Unterſcheidungslinie zwiſchen Bewußtſein und dumpfer Bewußtloſigkeit, an ſich einen hohen und unverlierbaren Wert habe“, und in den ſpäteren Jahren finden ſich gerade bei ihm beſonders rührende Bekenntniſſe eines tiefen Glücksgefühls, wie z. B. noch am 9. Februar 1863 (Tgb. IV 6075): „Ich freue mich zwar auch nicht darüber, daß ich Lungen habe, denn ohne Lungen würde ich nicht da ſein, aber ich freue mich ſchon darüber, daß meine Lungen geſund ſind, daß ich nicht buckligt bin, daß Arme und Beine mir den Dienſt nicht verſagen uſw. Ich freue mich auch meines Morgenkaffees, meines Mittageſſens, meines Abendbrots, meines Betts und ich halte ſelbſt an dem verdrießlichſten Tage meinen Unmut noch dadurch im Zügel, daß ich denke: es kann dir noch einmal als ein unerreichbares Ideal, als ein Sektor aus der goldenen Zeit vorſchweben, wenn du alt, arm, krank und einſam daliegſt.“ Schopenhauer ſieht in der Geſchichte nur die Wiederholung desſelben Stückes unter anderer Szenerie und leugnet die Entwicklung, Hebbel glaubt feſt an den Fortſchritt, wenn er ihn auch in der Hauptſache in die großen Individuen verlegt. Schopenhauer beſchimpft die Menſchen als Fabrikware der Natur, dumm und ſchlecht und meidet ſie deshalb. Hebbel hat freilich manche Enttäuſchung an einzelnen Menſchen erfahren, aber den kleinen Kreis, der ihm blieb, nur mit deſto größerer Liebe umfaßt und ſogar den „armen Kaliban der Welt“, das Tier, in dieſen Kreis erhoben.

Schopenhauer zieht aus der theoretischen Erkenntnis von dem Unwert des Lebens das praktische Resultat des Quietismus; Hebbel erkennt auch die Schranke des individuellen Lebens, aber diese Erkenntnis führt ihn nicht zur Lebensverneinung, auch nicht zur Resignation, sondern fordert die angeborene trotzige Kraft des Lebens heraus. In einem Gedicht aus dem Zyklus „Dem Schmerz sein Recht", hat er beides ausgeprägt, einmal die Erkenntnis der Tragik des Lebens:

„Alles Leben ist Raub; Funken, die Sonnen entstammen,
Lodern, das All zu durchflammen, da verschluckt sie der Staub."

und trotzdem die trotzige Lebenskraft und Siegesgewißheit des Idealismus:

„Wie du gekämpft und geduldet,
Sind dir die Götter verschuldet . . . . .
Trotze, so bleibt dir der Sieg."

Bei solcher Lebensanschauung des Dichters ist es schon gegeben, daß auch seine Dichtung, auch seine Tragödie im ganzen nicht pessimistisch sein kann, sie ist es weder in ihrer Absicht noch in ihrer Wirkung. Hebbel hat es vielmehr deutlich ausgesprochen, daß auch seine Tragödie dem Leben dienen solle: in dem Gedicht „Die tragische Kunst" heißt es: „Verkehrt sie denn mit Tod und Schmerz, so tut sie's stiller Hoffnung voll, daß eben dadurch Euer Herz, wie nie von Leben schwellen soll", in dem herrlichen Distichon „An den Tragiker" vergleicht er die tragische Endstimmung der Befreiung mit dem Schmetterling, wie er der Puppe entschwebt, in den Tagebüchern erklärt er „durch den Todesgedanken den goldenen Faden des Lebens zu ziehen für die höchste Aufgabe der Poesie".

Was so nicht die Absicht ist, ist auch nicht die Wirkung, vielmehr vollzieht sich hier das Wunder der Kunst, das den Stoff überwindet, seine Wirkung aufhebt, ja in das Gegenteil verkehrt. Das erklärt einmal schon jener Zug ästhetischer

Idealität, der, dem Kunstwerk des Realismus mit nichten fremd, uns über die gemeine Wirklichkeit erhebt und die Schwere des Lebens in schönen Schein auflöst. Das bewirkt ferner die eherne, hehre Notwendigkeit, die in diesem Abbild des Lebens an die Stelle des blinden Zufalls tritt, der so häufig im Leben selbst zu regieren scheint; diesen wollen wir nicht anerkennen, sondern wir empören uns über sein blindes Spiel, aber der unausweichlichen Notwendigkeit, die wir aus gegebenen, unveränderlichen Faktoren sich entwickeln sehen, unterwerfen wir uns schweigend wie dem Naturgesetz des Todes. Doch dieser dunkle Hintergrund gibt auch in dem Bilde der Hebbelschen Tragödie nicht den beherrschenden Farbenton, sondern er ist nur die Folie für die leuchtenden Farben des Lebens. Wohl vernichtet schließlich die Tragödie das individuelle Leben gegenüber der Idee, aber zugleich offenbart sie dieses gerade durch den Kampf um die Existenz in seinem vollen Reichtum, seiner ganzen Kraft und Schönheit. Wie in den Bildern Rembrandts durchbricht das Licht die Finsternis; je tiefer der Schatten des Todes, desto heller der Glanz des Lebens, „höchstes Glück der Erdenkinder ist doch die Persönlichkeit".

Mögen auch die einzelnen Farben verblassen, das Farbenspiel selbst bleibt uns herrlich bis zum letzten Moment, und unser Urteil über den Wert des Schauspiels wird deswegen nicht anders, weil es ein Ende hat. Dazu kommt noch eine andere Eigentümlichkeit der Kunst, ein Mangel, wenn man so will: sie muß da einen Abschluß geben, wo keiner ist, sie muß den Kampf des Individuums durch seine Niederlage beenden, während dieser Kampf tatsächlich ein ewiger ist, das ewige Individuum, an dem einen Punkte zurückgeschlagen, an dem andern wieder auftritt und den Kampf von neuem beginnt; dieser Kampf, in dem es weder Sieg noch Niederlage gibt, ist das Leben und

„Des Menschen Kraft reicht eben aus
Zum Kämpfen, nicht zum Siegen,
Wir sollen in dem ew'gen Strauß
Nicht stehn und nicht erliegen."

So geht über das Bild des Lebens das Leben hinaus, über dieses selbst aber kann sich der menschliche Geist in eine höhere Welt erheben. Diese nimmt Hebbel nicht in sein Kunstwerk auf, aber er bringt sie näher heran und zeigt sie in hellerer Beleuchtung: die religiöse Welt, jene Welt höchster Poesie, die mit der schöpferischen Kraft des Gemütes die Widersprüche der Welt nicht aufhebt, aber verneint. Die eigentliche Schuldtragödie hat dieses Komplement ihres Weltbildes weniger nötig, sie verführt dazu, den Lauf der Welt selbst als gerecht anzusehen, sie hängt, wie Hebbel sagt, die ideale Welt in die reale als Bild hinein, sie zwingt deshalb nicht, sich eine neue Welt des Gemütes zu schaffen. Anders ist es mit der Tragödie der Alten und der Hebbels, hier erscheint eine Ausgleichung dem religiös gestimmten Gemüt unentbehrlich. Diese Ausgleichung wird auch gegeben. In dem Drama „König Ödipus" selbst sehen wir das furchtbare Bild des Menschenschicksals, das um so niederdrückender wirkt, weil ihm die innere Notwendigkeit fehlt; in demselben Drama hat sich der Dichter erhoben zu der höchsten Höhe anbetender Verehrung der Götter in dem herrlichen Hymnus:

„Mög ich nimmer in dem Streben wanken,
Frommer Reinheit mich in Wort und Werken
Hinzugeben, das Gesetz erfüllend,
Das in heil'gen Äthers Regionen
Ewiglich einhergeht."

Freilich es bleibt ein Bruch hier und ein starker Bruch zwischen dem Lebensbilde des Dramas und der frommen Stimmung des Dichters, es ist ein Sprung, den der moderne

Mensch schwerlich mitmachen wird, aber wir müssen dies Mysterium der Frömmigkeit, die der dunklen Wirklichkeit immer ihr helles: „Und doch" entgegensetzt, auch bei Sophokles anerkennen. So zuversichtlich jubelt der moderne Dichter nicht mehr, aber — denn Hebbel war, so wenig er sich mit dem Dogma befreunden konnte, bei aller klaren Erkenntnis der Wirklichkeit eine tief religiöse Natur — auch er „hofft auf eine Ausgleichung der individuellen Verletzung in einer höheren Sphäre, der wir alle mit zuversichtlicher Hoffnung oder mit schüchternem Vertrauen entgegensehen." Ja er eröffnet sogar in dem Bilde, so wenig er es selbst schön färbt, einen Ausblick „aus dieser Welt der Verworrenheit und des Zickzacks in die Welt der vorherbestimmten Harmonie und der reinen Kreislinie". In der Genoveva siegt sogar der Mensch über den Künstler und er gibt im Nachspiel den „versöhnenden Abschluß" der Legende; in Herodes und Mariamne, in den Nibelungen dämmert die neue, reine Welt selbst herauf, in der die Gegensätze der alten, die sich auf Tod und Leben bekämpften, überwunden sind, im Gyges erscheint der überlebende Gyges als der Träger einer neuen, höheren Sittlichkeit, und selbst in den beiden Dramen, wo die Tragik Hebbels in ihrer ganzen schneidenden Schärfe hervortritt, in Maria Magdalene und Agnes Bernauer kommt der leise Zweifel des Siegers an seinem Recht, die leise Hoffnung des Besiegten auf Ausgleichung im Jenseits zu deutlichem Ausdruck: in Maria Magdalene versteht am Ende auch der starre Meister Anton die Welt nicht mehr, und Agnes spricht, als sie zum Tode geführt wird: „Tut mir, wie Ihr müßt und dürft, ich will's leiden. Bald weiß ich, ob's mit Recht geschah". So zeigt Hebbel, dem feineren Blick deutlich erkennbar, aufwärts, aber er zeigt nur den Weg, gehen müssen wir ihn selbst. Er stellt in diesem Falle dieselbe strenge Forderung, wie sie Grillparzer, dessen Leben und Dichten allerdings die

trotzige Kraft des Ditmarschers fehlt, in der Theorie zur Verteidigung der Schicksalstragödie stellte: (W. XV, 88) „Es ist ein Schicksal, das den Gerechten hienieden fallen läßt und den Ungerechten siegen, das unvergoltene Wunden schlägt, hier unvergolten. Laßt Euch von der Geschichte belehren, daß es eine moralische Weltordnung gibt, die im Geschlechte ausgleicht, was stört in den Individuen; laßt Euch von der Philosophie und Religion sagen, daß es ein Jenseits gibt, wo auch das Rechttun des Individuums seine Vollendung und Verherrlichung findet. Mit diesen Vorkenntnissen und Gefühlen tretet vor unsere Bühne und Ihr werdet verstehen, was wir wollen .... Wenn ihr mit den ewigen Begriffen des Rechts und der Tugend vor unsere Bühne tretet, so wird euch das zerschmetternde Schicksal ebenso erheben, wie es die Griechen erhob; denn der Mensch bleibt Mensch ... und was einmal wahr gewesen, muß es ewig sein und bleiben." So ist die Forderung, es ist schließlich dieselbe Forderung, die das Leben überhaupt stellt, daß jeder selbst mit dem Leben fertig werde; sein konzentriertes, aber nicht verschönertes Abbild in der Kunst stellt diese Forderung nur noch energischer; es ist die Frage, ob der deutsche „Idealismus" die Forderung erfüllen wird. Man sollte doch hoffen, daß das deutsche Volk auch mit dieser Aufgabe fertig werden würde; es muß sich nur auf sich selbst, sein bestes Wesen besinnen, die furchtlose Wahrheitsliebe, die ruhigen Auges das Janusbild des Lebens sehen kann, und die trotzige Lebenskraft, die erst wie bei den Helden des Nibelungenliedes in Not und Tod ihre Schwingen voll entfaltet, dann wird es Hebbels Realismus und Hebbels Idealismus verstehen und eher auf ihn selbst hören als auf seine klugen Ausleger. Denn wer in willkommener Anlehnung an das aufgeregte Abschiedswort eines Heißsporns (Braun von Braunthal. B. W. II, S. 373—375), dessen Enthusiasmus für Hebbel gerade wegen

seiner Gluthitze sich desto stärker abkühlen mußte, Hebbels Natur die Liebe abspricht, tut seiner Person schweres Unrecht, indem er nur die eine Seite seines Wesens sieht, und vergißt, daß in ihm die Hagen- und Siegfriedsnatur vereint waren; wer in seinem Weltbilde die große, der Menschheit sich hingebende Liebe vermißt und es als Aufgabe der Zukunft hinstellt, „Hebbels Schuldbegriff mit dem Glauben an eine weltbeglückende Sittlichkeit in eine höhere Einheit aufzulösen", erweckt den begründeten Zweifel, ob die Weltanschauung Hebbels ganz zu Ende nachgedacht und innerlich angeeignet ist. Hebbels „Realismus" verschmäht es, „eine ideale Welt in die reale als Bild hineinzuhängen und das Bild mit bengalischer Flamme zu beleuchten", er überläßt es uns „die ideale Welt aus der realen selbst hervorzuarbeiten", gerade dadurch erreicht er seine höchste und sicherste Wirkung auch auf den moralischen Menschen. Der harte, die Wirklichkeit sogar konzentrierende Realismus seines Bildes, das die Welt und auch die Menschen zeigt, wie sie sind, in der starren Abgeschlossenheit ihrer Natur, bringt ebensogut wie das Bild der sich selbst zerstörenden Leidenschaft den empfindenden Menschen zum Nachdenken und zur Einkehr in sich selbst. Auch Hebbels Rechts- und Unschuldstragödien enthalten, gerade weil wir in dem Lebensprozeß selbst so sehr geneigt sind, den Handelnden recht zu geben, in dem furchtbaren Lebensresultat um so mehr eine ernste Mahnung für den, der hören kann und will. Auch hier spielt das Stück weiter im Herzen des Zuschauers und heischt Selbstbesinnung. Die Worte Klaras auf ihrem letzten Gange wecken und spiegeln die tiefste Empfindung des miterlebenden Zuschauers: „Vergib uns unsere Schuld, wie wir vergeben unsern Schuldigern."

Kapitel IV.

Die ästhetische Bedeutung der Tragödie Hebbels.

Hebbels Tragödie läßt sich nicht in das Prokrustesbett eines Systems einzwängen, aber ihr liegt eine große und einheitliche Lebensanschauung zugrunde. Diese ist nicht nur in und aus der Zeit der absoluten Philosophie historisch verständlich, sondern sie gewinnt in der Gegenwart erst volles Leben. Vieles von dem, was Hebbel dachte und empfand, ist auf dem Wege, Gemeingut zu werden, der härteren Lebensanschauung kommt die härtere Zeit, welche die Wirklichkeit der Dinge sehen und schätzen lernte, entgegen. So wächst die Bedeutung Hebbels: in seiner Zeit ein großer Einsamer, der „seiner Zeit erst nehmen mußte, um ihr geben zu können", gewinnt er jetzt immer mehr die Stellung eines Führers und Vertreters, der die tiefsten Lebensanschauungen der Zeit zusammenfaßt und ihr so zu tieferer Selbsterkenntnis und zu höherem Selbstgefühl verhilft. Denn, um es noch einmal zu sagen, die harte Wahrheit seines Lebensbildes tötet nur die Schwachen, die auch so dem Leben erliegen, den stärkeren Naturen erhöht sie Mut und Kraft des Lebens.

Daß Hebbels künstlerische Theorie in dem Sinne eine große Bedeutung habe, als künstlerischer Ausdruck des Denkens und Empfindens seiner Zeit, spricht auch Zinkernagel in dem obengenannten Buche in folgendem abschließenden Urteil aus: „Sein Drama ist der Ausdruck des modernen Zeitbewußtseins, dem sich die Gebundenheit aller individuellen Lebensbetätigung

immer furchtbarer offenbart. Diese schöpferische Tat sichert dem Ästhetiker Hebbel die Anwartschaft auf die Zukunft." So hoch schätzt Zinkernagel den Wert der dramatischen Theorie Hebbels; aber die Kunstwerke selbst, in denen die Theorie Körper und Leben erhalten hat, haben nach seiner Ansicht keinen eigenen Wert, sondern können nur „als Versuche des Dichters gelten, das von ihm diktierte große, neue Kunstgesetz in die Wirklichkeit zu übertragen", ja er hält es für ein „an sich ziemlich zweckloses Unternehmen, unserm Theaterpublikum das Interesse an Hebbels eigenen Schöpfungen aufzwängen zu wollen." Wäre dem so, dann könnte die Lebensanschauung an sich ihre Bedeutung behalten, aber über ihre künstlerische Lebensfähigkeit wäre damit nach Hebbels eigener Meinung das Urteil gesprochen. Denn für ihn gibt es im Kunstwerk keine Sonderexistenz der Idee, sondern sie lebt nur in dem Organismus des Kunstwerks selbst, für ihn gibt es auch im Künstler keinen Bruch zwischen Erkenntnis und Kraft, sondern „Kraft und Erkenntnis bedingen sich im Dichter, wie überall, gegenseitig".

Es ist aber die Frage, ob Zinkernagels Urteil zu Recht besteht. Damit begeben wir uns ganz auf das Gebiet des Ästhetischen, ein Gebiet, wo eigentlich alle theoretische Beweisführung aufhört und in letzter Linie nur der Beweis des Geistes und der Kraft, d. h. die lebendige Wirkung, die von dem Kunstwerk ausgeht, entscheidet. Hebbel selbst sagt, daß sich dem Kunstwerk gegenüber das geheimnisvolle Gesetz der Wahlverwandtschaft geltend mache und daß die gründlichste Demonstration niemals eine einmal versagte Neigung einflößen oder einen einmal vorhandenen Widerwillen besiegen werde." Deshalb würde auch eine ästhetische Untersuchung, die ihre Deduktionen an Stelle des lebendigen Kunstwerks setzen und durch theoretische Abstraktionen die dem künstlerischen Leben versagte Wirkung erreichen wollte, ihren Zweck verfehlen. Vor diesem

Fehler möchte sich die folgende Skizze bewahren; sie will den Kampf um die Geltung des Kunstwerks nicht auf den falschen Schauplatz verlegen, sie will auf ihrem Felde dies Problem nicht lösen, sondern nur dazu verhelfen, es in seiner Eigenart richtig zu erfassen. Dazu hat schon Hebbel selbst nicht wenig beigetragen, indem er selbst mit scharfer Selbstkritik das Maß seiner Schätzung bestimmte und sich selbst seinen Platz in der Literatur anwies. Der häufig nur wegen seiner allerdings oft harten, eitle Impotenz und hohle Scheingrößen der Literatur treffenden Urteile bekannte und deswegen oft wegen unerträglichen Hochmutes verschriene Dichter hat sich den wahren und ewigen Größen der Literatur, obgleich er von seinem Standpunkt aus freie Kritik übte, rückhaltlos und neidlos untergeordnet.

Noch auf der Höhe des Erfolges, nach der Aufführung der Nibelungen, schrieb er an einen jungen Dichter, der ihm sein Drama widmete mit den Worten „Friedrich Hebbel, dem jüngsten Bruder Shakespeares", daß er „neben dem Namen Shakespeares überhaupt keinen zweiten sehen könne, den seinen aber am allerwenigsten" und seine Stellung in der Literatur sein Verhältnis zu Goethe und Schiller insbesondere hat er selbst ja so bezeichnet: „In der Literatur werde ich nur eine Nische einnehmen, ich bin im Literaturmeer eine einsame Insel mit seltsamer, großer Vegetation; man wird anlegen müssen, um die Seltsamkeit zu betrachten, ich bin kein nationaler Dichter in dem Sinne wie Schiller und Goethe." Diese klare und harte Selbstkritik sollte man zunächst ruhig gelten lassen. Schiller übertrifft Hebbel an allgemeiner Verständlichkeit und breiter Wirkung, die beiden ganz großen, Goethe und Shakespeare, übertreffen ihn als Dichter an Reichtum und Unmittelbarkeit, Freiheit und Fluß des poetischen Lebens, Hebbels poetische Welt ist ärmer, gebundener, starrer. Aber dies zugegeben, ist um so mehr zu betonen, daß seine Welt eine poetische

ist, nicht aus dem Gedanken, sondern aus der Anschauung geboren. Er ist ein echter Dichter, bei dem das Dichten Leben, ja fast Verbluten war; in dem Sinne weicht er Goethe nicht, ja er ist in anderer Hinsicht noch mehr als Goethe, er ist im besondern Sinne dramatisch-tragischer Dichter. Damit allein ist der Schlüssel zur Erfassung seiner ganzen poetischen Eigenart gegeben, seine Tragödie ist selbst etwas Tragisches, d. h. eine Einzelerscheinung auf der höchsten Spitze, eine poetische Form, die, allein nach ihren individuellen berechtigten Lebensbedingungen voll entwickelt, die Gefahr der Selbstzerstörung in sich birgt.

Hebbel ist einmal im besondern Sinne Dramatiker, eine heutzutage, wo man dabei ist, diese Kunstform zu zerstören, das Drama in eine dramatische Geschichte, ein szenisches Bild oder in lyrische Stimmungsmomente aufzulösen, sehr seltene und schon deswegen weniger leicht verständliche Erscheinung. Gegenüber allen Bestrebungen, die ewige Kunstform des Dramas aufzulösen, hält Hebbel desto mehr daran fest, daß das Drama Handlung sei; Gedanken und Empfindungen gehören nach seiner Meinung nicht an sich in das Drama, sondern immer nur, soweit als sie sich unmittelbar zur Handlung umbilden. Dieser theoretischen Anschauung entspricht auch seine Dichtung, sie ist durch und durch dramatisch. Man mag die Behauptung aufstellen, daß Goethe in seinen Dramen im ganzen Lyriker geblieben sei, man mag bei Schiller bisweilen z. B. im Don Carlos, in der Jungfrau von Orleans, in Maria Stuart ein Überfließen des lyrischen Gefühls erkennen, man mag sogar an einzelnen Stellen bei Shakespeare anmerken, daß der überquellende Reichtum der Empfindungen und Rede sich dem strengen Gesetze des Dramas nicht füge, bei Hebbel wird man ein solches Überfließen des lyrischen Elementes, ein solches Schwelgen in Gefühlen, die keinen dramatischen Sinn haben, schwer

entdecken, es ist hier wie bei dem Körper des borgheſischen Fechters, aller poetiſche Bildungsſtoff iſt dramatiſche Muskel geworden.

Ebenſo iſt es mit den allgemeinen Gedanken: Verſchwenderiſch ſind ſie ausgeſtreut in den Dramen der Alten, ebenſo verſchwenderiſch bei Schiller, und von manchen wird darin, in ſolchen mit dem Individuum und der Situation weniger feſt verbundenen Gedanken, die deshalb aus dem Zuſammenhang leicht losgelöſt und in dieſer Form überliefert werden können, ein beſonderer Vorzug ſeiner Dramas geſehen. Hebbel iſt anderer Meinung: „So wenig das abgezapfte Blut der Menſch iſt, ſo wenig iſt der auf Sentenzen gezogene Gedankengehalt das Gedicht", für ihn haben Empfindungen und Gedanken im Drama nur Lebensrecht als die „klingenden Seelen der dramatiſchen Organismen." (W. XII, 288.) So finden ſich in Hebbels Drama faſt gar nicht eigentliche Sentenzen, vor allem nicht ſolche, die etwa die Summe des Dramas zögen; in ſeinem Drama „ſoll eben kein Gedanke ausgeſprochen werden von dem Dichter, ſondern an dem Gedanken des Dramas ſprechen alle Perſonen". Weil aber, um in dem Bilde zu bleiben, die einzelnen Perſonen nur ihr Wort ſprechen, und dazu auch durch- und gegeneinander, ſo iſt ihre Sprache viel ſchwerer zu verſtehen, als wenn der ganze Satz hübſch rein und rund von dem Dichter ſelbſt ausgeſprochen würde. Dieſe Armut iſt für das Leben des Dramas ein Vorzug, denn die Sentenzen bleiben bei aller Gedankentiefe ein unlebendiges, unkünſtleriſches Element, und „jedes echte Kunſtwerk bleibt immer ein geheimnisvolles, vieldeutiges, in gewiſſem Sinne unergründliches Symbol". Ein Vorzug im Sinne des Dramas iſt auch die dramatiſche Konzentration der Empfindung, aber auch dieſe wird leicht, ſo wie Hebbel ſie ſteigert, im Vergleich mit den anderen Formen des Dramas als ein Mangel an Poeſie empfunden, der Körper des Dramas erſcheint nicht nur

als straff, sondern als mager, so daß an Stellen sogar das Knochengerüst sichtbar wird. Freilich fehlt es auch hier nicht an vollen Ausbrüchen leidenschaftlicher Empfindung, — ich erinnere z. B. an Siegfrieds Empörung, als er von der vermeintlichen Untreue hört, an Kriemhilds Racheschrei in der Schlußszene von Siegfrieds Tod, ihren Ruf um Gericht im ersten Akt von Kriemhilds Rache, ich erinnere an die leidenschaftliche Beredsamkeit des Herzogs Albrecht, als es gilt, sein Menschenrecht zu verteidigen — bisweilen sind sie auch mit dem Zauber höchster Poesie der Empfindung und Rede geschmückt, wie vor allem in der Liebeserklärung des Gyges, aber dagegen gibt es auch Stellen, die besonders bei der Lektüre kühl und nüchtern vorkommen können, zumal wenn wir sie mit wortreicheren Dichtern vergleichen. Man stelle z. B. zusammen, wie sich bei Brunhild, als sie ihre Schande und den an ihr begangenen Verrat erfahren hat, das Verlangen nach Rache ausdrückt, bei Geibel und bei Hebbel. Bei Geibel — (Brunhild III, 8) in schon durch den Wechsel des Metrums gehobener Sprache:

„Aber ich, wohin ich flüchte, meiner Qual entrinn ich nicht,
Selbst die Rache, die zum dunklen Priesteramt mich heute weiht,
Schafft mir nicht, wonach ich dürste, schafft mir nicht Vergessenheit.
Brich herein denn Götterdämmrung, und durch Rauch und Trümmerfall
Stürmt empor Ihr Abgrundsriesen! Stieb in Asche Sonnenball!
Nacht, uralte, ström' in Wogen, schwarz und uferlos herauf,
Nimm in deine tiefsten Tiefen mich und meinen Jammer auf."

dagegen bei Hebbel als erstes Wort nur:

„Frigga, mein Leben oder auch das seine!"

und nachdem sie ihre ganze Schande mit einem Wort ausgesprochen hat:

„Das ist noch mehr als Mord
Und dafür will ich Rache! Rache! Rache!"

Die erste Empfindung besonders dessen, der von dem wortreichen Schillerschen Drama ausgeht, wird hier einen poetischen Mangel sehen und dem vollen Ausdruck der Empfindung bei Geibel den Vorzug geben; ein etwas mehr entwickeltes ästhetisches Empfinden wird bald fühlen, daß der Ausdruck des Rachegefühles bei Hebbel einmal der wahrere ist — eine Brunhild empfindet nicht nur Qual und Verzweiflung, sie macht auch nicht viele Worte, sondern das Gefühl der Schmach wird in ihr gleich zum brennenden Verlangen nach Rache, sofort ist der Entschluß gefaßt, und sie denkt in Taten —; er wird vielleicht auch fühlen, wenn er einmal in den Musentempel tritt, „wo sich die bleichen Dichterschatten röten, wie des Odysseus Schar von fremdem Blut", daß dieser Ausdruck der Leidenschaft trotz oder gerade wegen seines Lakonismus der wirksamere ist. Dieser Lakonismus des Pathos, ein Ausdruck, den, wie ich glaube, Otto Ernst geprägt hat, ist überhaupt bezeichnend für die Art des Hebbelschen Pathos. Er spricht oft durch ein einzelnes Wort, wo wir einen ganzen Satz, eine ganze Rede erwarteten, ja er spricht sogar, wie er es von dem Nibelungenliede sagt, oft durch Geberden und Zeichen, er macht selbst das Schweigen beredt und erzielt durch solche Sprache oft die höchste Wirkung. Als der Streit zwischen den Burgunden und Siegfried beginnt, macht Volker einen Geigenstrich, dem totmatten König wirft sich Hagen hin als Schemel, er klatscht in die Hände, als er Kriemhild überlistet hat, Meister Anton steckt beide Hände in die Tasche, als der Sekretär ihm die Hand geben will, Agnes setzt sich ohne ein Wort nieder, als sie Törrings schimpflichen Antrag hört, Emmeran Nusperger, der Richter, setzt Agnes Bitten nur ein hartnäckiges, beredtes Schweigen entgegen, ebenso schweigt Mariamne vor ihrem Richter und Mörder Herodes.

Diese Art der Sprache ist grundverschieden von der wort-

reichen, in vollem Strome daherrauschenden rhetorischen Sprache Schillers, aber dies ist nur anscheinend ein Mangel, in der Tat folgt hier Hebbel einer bestimmten Kunstanschauung, die dem Wesen des Dramas mehr entspricht. Die Geschlossenheit seiner Kunstanschauung zeigt sich besonders hier, auch die Sprache macht er der Natur und dem Zwecke des Dramas dienstbar. Das Wesen des Dramas, das fortschreitende, ja vorstürmende Handlung ist, gestattet nur wenig ein Verweilen bei einzelnen Momenten, deshalb sind ihm z. B. Gleichnisse, die besonders als ein Schmuck der poetischen Rede gelten, in dem Drama kaum gestattet; der Ort, wo ein dramatischer Dichter ein Gleichnis anzubringen wagt, muß nach seiner Anschauung ein ganz besonders geeigneter und das Gleichnis selbst ein so reiches sein, daß es uns nicht bloß den doppelt fühlbaren Stillstand vergessen macht, sondern uns auch über das Unmögliche, den Menschen im Bilde Metaphern spinnen zu sehen, die ihm im wirklichen Leben nicht einfallen, hinaushebt. Welche gewollte Armut also gegenüber dem Reichtum anderer, wie z. B. Geibels, wo die Gleichnisse sich jagen! Ebenfalls in anderer, noch mehr einschneidender Weise formt er die Sprache nach der Natur des Dramas, dessen Wesen die Charakteristik ist. Wie er es in seinem Essay über den Stil des Dramas und in Bemerkungen der Tagebücher ausgeführt hat, steht die Sprache vor allem im Dienste dieser Charakteristik, es gibt deshalb für ihn keine allgemeine Sprache des Dramas, sondern nur eine nach Personen und Situationen vielfach abgetönte Sprache, ihr Ziel ist also nicht eine absolute, auf dem Rhythmus und andern poetischen Mitteln beruhende Schönheit, wie sie etwa Geibel und in gewissem Sinne Schiller erstrebt, sondern sein Ziel ist eine relative, individuelle Wahrheit, die nur innerhalb dieser Schranken zur relativen Schönheit entwickelt werden soll. Aber so werden die Werte fast umgekehrt: in seiner

Kunstanschauung kann die glatte Schönheit der Sprache, die gleichmäßige Leichtigkeit des Dialogs ein Fehler, die Schwerfälligkeit, Holperigkeit des Dialogs, die Dürftigkeit, das Abgebrochene, die Stockung der Rede unter Umständen eine Tugend sein, ein zweckentsprechendes Darstellungsmittel einmal schon des dramatischen Lebens überhaupt, das nicht geworden ist, sondern noch wird, und dann bestimmter Personen und Situationen. Dazu kommt noch, daß Hebbel Rhythmus und Wohlklang nur als ein untergeordnetes Element der Sprache angesehen, als ihr erstes Ziel dagegen hingestellt hat, daß sich das Leben des Geistes in ihr unverkürzt und unverdunkelt offenbare, eine Anschauung, die gerade im Drama besonders zu Recht besteht, aber der Rede manchen gewohnten Schmuck nimmt. Eine solche Eigenart der Sprache des Hebbelschen Dramas wird zunächst als ein Mangel empfunden, erst ein längerer und schärferer Blick entdeckt den Vorzug des Mangels; was das Drama so an Wortschönheit verloren, hat es an innerer Wahrheit der Charakteristik gewonnen. Man beginnt dieses einzusehen; auch Bulthaupt, dessen Urteil, wie erwähnt, hier gerade schwerer wiegt, hat dies für die Nibelungen anerkannt und in seiner Dramaturgie des Schauspiels weiter ausgeführt; er schließt hier mit den Worten: „Noch klarer aber wird die charakteristische Kraft dieser Spache, wenn man seine Helden und Frauen nacheinander hört; der poetische Schwung in Brunhilds Vision ist von ganz anderem Klange als die einfache Rede der jungfräulichen Kriemhild, und auffällig kontrastiert mit der ingrimmigen, harten, nüchternen und doch immer großgefügten Sprache Hagens die Rede des Kaplans, die unsagbar sanft und weich wie das christliche Erbarmen tönt. In den rührenden Erzählungen von dem Tode des Stephanus, vom Zweifel des Petrus, von des Kaplans eigener Bekehrung, in den tröstenden Mahnworten, die er an die rache-

begehrende Kriemhild richtet, quillt ein Strom, ich möchte sagen, sittlichen Wohllauts, der bei Hebbel einzig ist."

Diese charakterisierende Kraft, die hier so anerkannt wird, zeigt sich am meisten bei der Ausgestaltung der Personen selbst, der eigentlichen Charakteristik. Auch hier kann zunächst ein Mangel an Poesie erblickt werden. Wie glänzend erscheint z. B. der Geibelsche Siegfried, wie gut kennt er sich selbst, wie beredt und gewandt weiß er seine Sache gegen Brunhild zu führen (III, 4); er entspricht so recht dem Ideal des deutschen Helden, wie man ihn auf dem Theater zu sehen liebt. Wie hölzern, wie trocken erscheint dagegen der Hebbelsche Siegfried, besonders bei seiner Werbung um Kriemhild, wie oft ist über diesen Siegfried gespottet worden! Wer es aber nicht selbst sehen kann, daß auch hier die Armut eine gewollte, höherem Zwecke dienende ist, dem mögen Hebbels eigene Worte in einem Brief an die Prinzessin von Wittgenstein es sagen: „Den deutschen Jüngling charakterisierte von jeher auf seiner Entwicklungsstufe ein gewisses linkisches Wesen, namentlich den Frauen gegenüber, er schrak nie im Feld vor einer Gefahr zurück und nie in Wissenschaft und Kunst vor einer großen Aufgabe, aber er zitterte vor einem blauen oder schwarzen Auge, und ihn packte ein Schauder, wenn es sich um die Aufhebung eines Tuches handelte. Dies wollte ich meinem Siegfried bei der Begegnung mit Kriemhild geben; daher seine trockenen, unter jedem anderen Gesichtspunkt unverantwortlich dürren Reden" (B. VI, 215). Gegenüber solchem Selbstzeugnis verlangt es die ästhetische Ehrlichkeit, Hebbel zu beurteilen nach dem, was er wollte, — das tut Bulthaupt mit den Worten: man wüßte wirklich nicht zu sagen, wie ein Siegfried vor unseren Augen anders hätte werben sollen, ohne sentimental oder pathetisch zu werden und damit sein naives Bild zu zerstören —; die Frage darf deshalb nur lauten, welche Charakteristik die

wahrere ist, und darauf kann die Antwort nicht zweifelhaft sein, „was glänzt ist für den Augenblick geboren, das Echte bleibt der Nachwelt unverloren". Zu ähnlichem Urteil könnte man kommen, wenn man eine andere Gestalt Hebbels mit ihrem Gegenbild vergleicht; zunächst das Gegenbild bestechender, hinreißender, schöner, dagegen ein Mangel der Poesie bei Hebbel, und doch je länger, je fester man hinsieht, desto mehr beginnen auch die Züge dieses Bildes in der eigentümlichen Schönheit zu leuchten, die die Wahrheit verleiht, ich meine die beiden Gestalten der Marfa in dem Hebbelschen und Schillerschen Demetrius. Wer würde nicht von der gewaltigen Leidenschaft getroffen, wenn Marfa gleich bei der ersten Nachricht aus dem Munde Hiobs von dem Heranziehen des Demetrius mit der glaubensstarken Sicherheit, die ihr das Verlangen nach Rache gibt, ausbricht in die Worte: „O, höchste Allmacht, habe Dank, Dank, Dank, daß du mir endlich Rettung, Rache sendest." Wer würde nicht mit fortgerissen und emporgetragen von dem glühenden Gebet der Marfa, in dem Schiller noch einmal all die Pracht und all den Schwung seiner Rhetorik zusammengefaßt hat:

„Er ist's, er zieht mit Heereskraft heran,
Mich zu befreien, meine Schmach zu rächen". . . .

Wie dürftig, wie hart erscheint dagegen die Zarin Marfa bei Hebbel, die bei der Kunde, statt in Hoffnung aufzuflammen, den Abenteurer verflucht und erst zuletzt, als Otrepiep ihr die anscheinenden Beweise gibt, sich zu dem Entschluß durchringt: „Ich muß ihn sehen", doch auch jetzt ganz fern von der gläubigen Sicherheit der Schillerschen Marfa, mehr einer Ertrinkenden gleichend, die sich an den Strohhalm klammert:

„Ich muß, ich muß, doch zweifle nicht, ich finde
Den Mut, um den Betrüger zu entlarven,
Wenn mir mein Sohn nicht in die Arme sinkt."

Wie viel schöner erscheint das Bild bei Schiller: eine Mutter, die bei der ersten Kunde, daß ihr totgeglaubter Sohn lebe, aufflammt in Jubel und Hoffnung; wieviel wahrer das Bild bei Hebbel: eine Mutter, die nachdem sie 16 Jahre, in der Nacht des Klosters, ihres Kummers und ihrer Schuld versunken, ihren Sohn als tot beweint und mit der Welt draußen abgeschlossen hat, der märchenhaften Kunde kein Vertrauen entgegenbringt und gerade wegen der Tiefe des mütterlichen Gefühls, das bei dem Toten weilt, sich nur schwer und zögernd entschließt, den Lebenden überhaupt zu sehen!

So ergeht es Hebbels Poesie ebenso wie seinem Demetrius; ändert man nur den Standpunkt der Betrachtung, „So setzen seine Fehler Kronen auf und hüllen sich in Purpurmäntel ein." Der Mangel an Poesie, der Poesie, die mit Vorliebe das absolute Schöne des Wortes und der Empfindung sucht, wird ersetzt durch einen Zuwachs an derjenigen Poesie, die mit der Wahrheit identisch ist. Derselbe Gedanke läßt sich noch weiter verfolgen, noch andere Kunstanschauungen Hebbels erklären diesen anscheinenden Mangel an Poesie bei ihm, nicht nur das Erstreben der Wahrheit, sondern auch das Erstreben der Notwendigkeit. Der Begriff der Notwendigkeit spielt in seiner Kunstanschauung, wie schon ausgeführt, eine große Rolle. Schon im allgemeinen heißt es bei ihm: „Form ist Ausdruck der Notwendigkeit"; besonders aber gilt dies für das Drama, hier ist ihm nichts schön, was nicht zugleich notwendig, durch den künstlerischen Zweck des Ganzen bedingt erscheint. Dies allgemeine Kunstgesetz gilt für ihn unbedingt; auch, wenn sich in einem Überschreiten dieses Gesetzes nur der Reichtum der Poesie einer vollen und ganzen Dichternatur offenbart, so bleibt für ihn das Gesetz doch in seiner Allgemeinheit und Schärfe bestehen, es entsteht nur die interessante Frage für ihn, ob individuelle Abweichungen von allgemeinen Kunst-

gesetzen sich durch die besondere Beschaffenheit des künstlerischen Individuums rechtfertigen lassen. Für Shakespeare will er diese Ausnahme zugestehen, aber sonst ist es für ihn kein Zweifel, daß dessen Zerfließen in unendliche Einzelheiten sich mit der Form des Dramas nicht vertrage, und es macht für ihn keinen Unterschied, ob dieser Fehler auf königliche oder auf Bettlermanier begangen werde. Diese Anschauung hängt noch mit andern zusammen, einmal schon mit dem durchgehenden Realismus seiner Kunst, die keine Schönheit will auf Kosten der Wahrheit, ferner mit dem von ihm erstrebten Vermittlungsversuch, von dem wir ausgingen, zwischen der Shakespeareschen und der antiken Tragödie — dabei bezeichnet er selbst als sein Ziel „die Form möglichst zu vereinfachen und die großen historischen Massen, die die Faktoren des psychologischen Prozesses bilden, als auch das Detail der Nebenpersonen und Situationen in den Hintergrund zu drängen" —; aber hauptsächlich erklärt sich dieses Streben doch schon daraus, daß Hebbel die Form des Dramas schärfer erkennt und sicherer beherrscht. In diesem Sinne ist Hebbel wirklich der geborene Dramatiker, der von Anfang an die dramatische Form mit ebenderselben, ja mit noch größerer angeborener Meisterschaft handhabt als Schiller, der alles poetische Leben dem dramatischen Zwecke dienstbar macht. Aber diesem Vorzug entspricht auf der andern Seite der Mangel seiner Poesie, sie hat nicht den quellenden Reichtum Shakespeares, ihr Körper erscheint nicht selten etwas mager, aber es ist und bleibt der Körper eines Athleten. Wieviel ärmer erscheint z. B. in dem bürgerlichen Trauerspiel Maria Magdalene, — eine Gattung, bei der nach Hebbels Urteil allerdings alles darauf ankommt, daß der Ring der tragischen Form geschlossen sei, — die eigentliche Poesie als in dem Erbförster von Otto Ludwig, aber wieviel deutlicher treten, durch keine Ranken und Arabesken verdeckt, die führenden Linien hervor,

wie viel größer ist die Wirkung des Hebbelschen Dramas in seiner geschlossenen Notwendigkeit! Aus derselben künstlerischen Absicht erklärt sich die geringere Fülle an Poesie in den Nibelungen; wollte Hebbel einmal den ganzen dramatischen Schatz des Nibelungenliedes heben und in die dramatische Form gießen, wollte er außerdem, getreu dem ganzen Charakter seiner Kunst, die Wahrheit und Größe erhalten, so mußte er sich in der stärksten Weise beschränken. Leicht ist es ihm gerade hier nicht geworden. Neun zehntel alles poetischen Stoffes, so erklärt er, habe er über Bord werfen müssen, aber trotzdem hält er unentwegt an der Aufgabe fest, deren Alpha und Omega sei, die ungeheuren Gestalten mit Eingeweide zu versehen, ohne ihnen die großartigen Umrisse zu nehmen; dies aber könne, wenn überall, nur durch eine herbe und strenge Behandlung glücken. (B. VII, 121.)

Diese Herbe und Strenge der Behandlung teilt sich aber leicht der Empfindung des Zuschauers mit, ja diese kann sich sogar bis zur Empfindung der Kälte steigern, weil derselbe mehr als nötig die Tätigkeit des sichtenden und regulierenden Verstandes zu erblicken glaubt. In der Tat lassen sich hierin wohl alle dem Drama Hebbels gemachten Vorwürfe zusammenfassen, daß sie mehr eine Arbeit bewußten Kunstverstandes als eine Schöpfung frei waltender Poesie seien, wenigstens so erschienen. Es liegt in diesem Vorwurfe etwas Richtiges; in der Tat sind wohl selten bei einem Dichter die Phantasie und der Kunstverstand so vereinigt gewesen, ja Hebbel hat sich sogar verschiedentlich im Gegensatz zu den Verteidigern der sogenannten Naivetät zum Anwalt des vielgeschmähten Verstandes gemacht. In dem Distichon „Der Verstand in Ehren" heißt es im Anfang:

„Selbst die Musik beruht zuletzt auf Zahl und Verhältnis,
Und du schiltst den Verstand, wenn er im Drama sich zeigt?"

Shakespeare preist er insbesondere wegen seines immensen Kunst-

verstandes; überhaupt wird die sichtende, regulierende, einfügende Tätigkeit des Verstandes von ihm in ihrer Bedeutung für das Drama sehr hoch eingeschätzt. Bei der Ausgestaltung seiner Dramen mag man die Spuren der Wirksamkeit dieses Kunstverstandes oft deutlich erkennen, er mag vielleicht bei der Fundamentierung des Charakters in der Judith, bei der konsequenten Durchführung der Idee in Maria Magdalene, bei der lückenlos genauen Motivierung, „dem Ausstopfen aller Mauselöcher" in demselben Drama, vielleicht auch in Agnes Bernauer in der entscheidenden Szene zwischen Herzog Ernst und Preising etwas zu scharf hervortreten, aber einmal sind dies Gebiete, auf denen gerade der Kunstverstand sich zeigen muß, und anderseits beruht hierin wieder die Größe des Hebbelschen Dramas. Auf jeden Fall ist es töricht und falsch, hieraus den Schluß ziehen zu wollen, daß die Dichtungen Hebbels überhaupt ein Verstandesprodukt seien; eine solche Anschauung widerspricht der Natur des dichterischen Prozesses an sich — denn Kunstwerke sind noch nie errechnet und erdacht worden — widerspricht ebenso Hebbels eigenen klaren Zeugnissen. Denn derselbe Mann, der dem Verstande sein Recht des Fragens im Kunstwerke verteidigt, hat auch den Verstand in seine Schranken gewiesen, er hat dafür das kurze Wort geprägt: „Der Verstand macht so wenig die Poesie wie das Salz die Speise, aber er gehört dazu wie das Salz zur Speise." In dem Sinne hat er den Anteil der Phantasie und des Verstandes an der Poesie festzustellen und ihr Reich reinlich zu scheiden gestrebt und damit allerdings den Begriff der Naivetät in dem gewöhnlichen Sinne, der das Bewußtsein bei der Schöpfung des Kunstwerkes ausschließt, aufgehoben; aber er hat den höheren an seine Stelle gesetzt, den der echten Naivetät, in der das höchste Schauen zugleich das höchste Denken ist, gerade deswegen aber das Moment der Reflexion

wegfällt. In seinen Tagebüchern zieht er die Grenze so: „Unbewußterweise erzeugt sich im Künstler alles Stoffliche, beim dramatischen Dichter z. B. die Gestalten, die Situationen und zuweilen sogar die Handlung ihrer anekdotischen Seite nach, denn das tritt plötzlich und ohne Ankündigung aus der Phantasie hervor. Alles übrige aber fällt notwendig in den Kreis des Bewußtseins.“ Dieser Schilderung entspricht auch die eigene Produktion. Der erste Moment der poetischen Schöpfung ist bei ihm ein Traumzustand, so schreibt er bei der Produktion von „Herodes und Mariamne“: „Die Stimmung des Dichters hat [zu] viel vom Nachtwandeln, sie wird ebenso oft zerstört wie der Traumzustand, worin dies geschieht. Sonderbar ist es, daß ich in einer solchen Stimmung immer Melodien höre, und das, was ich schreibe, danach absinge; so diesmal vorzüglich die Stelle: Titus, du siehst, wie meine Tochter trauert.“ Noch ein anderes Bild wird von ihm gebraucht, um das ganz aus der Berechnung Liegende, vom Zufall, von der poetischen Stimmung Abhängige der poetischen Produktion zu bezeichnen: „Mir ist ein Drama“, so schreibt er an die Prinzessin von Wittgenstein, „im buchstäblichsten Sinne dasselbe, was dem Jäger eine Jagd ist; ich bereite mich so wenig darauf vor wie auf einen Traum und begreife nicht einmal, wie man das kann. Ich sehe Gestalten mehr oder weniger beleuchtet, sei es nun im Dämmerlicht meiner Phantasie oder der Geschichte, und es reizt mich, sie festzuhalten wie der Maler. Kopf nach Kopf tritt hervor, und alles übrige findet sich hinzu, wenn ich's brauche“ (B. VI, 215 ff.). Die poetische Kraft ist bei ihm allerdings kein immer gleichströmender Fluß, sondern sie gleicht, wie er selbst sagt, oft einer zurückgetretenen Quelle, die sich jahrelang tief unter der Erde verbirgt, aber dann tritt sie nach langer Pause, plötzlich und oft zur unbequemsten Stunde wieder hervor, und der Dichter muß schaffen,

seinem Genius folgend, er mag wollen oder nicht. Schon solchen Selbstzeugnissen gegenüber muß die Auffassung Hebbels als eines „Reflexionsdichters" als gänzlich unhaltbar gelten, sie zeigt außerdem, wie schon gesagt, eine arge Verkennung des innersten Wesens der Poesie überhaupt.

Hebbel war zu sehr Dichter, um der Gefahr, die in der einseitigen Ausgestaltung der besondern dramatischen Form dem allgemeinen poetischen Leben seines Kunstwerks drohte, zu erliegen. Sein künstlerischer Sinn und seine künstlerische Kraft haben ihn auch aus einer andern Gefahr gerettet, die ebenfalls durch die Natur seiner Tragödie gegeben ist. Sie liegt in der konsequenten Ausgestaltung des Tragischen, die an sich eine sowohl dem Poetischen als dem Dramatischen entgegengesetzte Tendenz hat.

Das Drama Hebbels hat, wie oben gezeigt ist, eine größere philosophische Bedeutung, indem es an die Stelle des Besonderen das Allgemeine, an Stelle der zufälligen Schuld des Menschen die allgemeine Natur der Menschheit als tragischen Faktor setzt. Sie hat damit, so scheint es, ihrem Wesen nach eine notwendige Tendenz, das Individuum, herabzudrücken, ja zu eliminieren. Hebbels Worte selbst scheinen dies anzudeuten: „Die Schuldtragödie führt zu tief in die individuellen Verirrungen und Verwirrungen hinab, um die Herausarbeitung des höchsten dramatischen Gehaltes noch zuzulassen — das Unterscheidende meiner Dramen liegt wohl darin, daß ich die Lösung, die andere Dramatiker nur nicht zustande bringen, gar nicht versuche, sondern, die Individuen als nichtig überspringend, die Fragen immer unmittelbar an die Gottheit anknüpfe"; und in dem Vorwort zur Maria Magdalene sagt er, daß der Begründer der Idee des neuen Dramas, welches sein eigenes Ziel ist, „die Dialektik unmittelbar in die Idee selbst hineingeworfen habe; er habe den Widerspruch, den Shakespeare nur

im Individuum aufgezeigt, in dem Zentrum, um das das Ich sich herumbewegt, aufzuzeigen gesucht". Diese Auffassung mag eine Vertiefung des tragischen Gedankens und also einen philosophischen Fortschritt bedeuten, aber, darf man doch mit Recht fragen, ist dies nicht ein Gedanke, der die „Früchte des Lebens verbrennt", eine Auffassung, die kunstfeindlich, ja kunstzerstörend ist? Denn wenn sie an Stelle der Individuen, argumentiert man weiter, die Ideen setzt, an Stelle des Lebens die Abstraktionen, gibt sie damit nicht die Basis aller Kunst auf, verstößt sie nicht damit gegen ihr erstes Gesetz, daß die Kunst nur im Besondern das Allgemeine, nur im Leben die Idee darstellen könne, kommen wir nicht damit zu jenen leblosen Schatten des allegorisch-philosophischen Dramas? Solche Folgerungen mögen a priori begreiflich sein, sie sind aber darum nicht weniger falsch; sie zeigen nur, daß die künstlerische Natur etwas Irrationales und das Kunstwerk eine geheimnisvolle, nach eigenen Gesetzen gebildete Schöpfung ist.

Mag der Gedanke auf eine Zusammenziehung, Verengerung, Erdrückung des Lebens drängen, die künstlerische Intuition drängt zu gleicher Zeit auf Entfaltung, Erweiterung, Erhöhung des Lebens. Dieser Gestaltungstrieb muß in der echten Künstlernatur alle Hemmnisse besiegen, er hat dies auch bei Hebbel getan; je größer hier die Widerstände, desto mehr ist der Sieg zu bewundern. In seiner Kunstanschauung hat er selbst es am schärfsten betont, daß Allegorien schwindsüchtige Töchter des Verstandes seien, daß in der Kunst die Ideen nur insoweit Wert hätten, als sie sich in Gestalten verleiblichten, daß die dramatische Dichtung insbesondere darstellbar sein müsse, denn das, was der Künstler nicht darstellen könne, sei auch von dem Dichter nicht dargestellt worden, sondern Embryo und Gedankenschemen geblieben. In seiner Kunstpraxis sind allerdings einzelne Gestalten, meistens freilich Episodenfiguren, nicht ganz zu

vollem Leben gediehen, so daß sie mehr bedeuten als sind, aber im ganzen verraten die kraftstrotzenden Lebensbilder dieses gedankenschwersten aller deutschen Dichter von den Gedanken, die ihnen zugrunde liegen, sehr wenig. Wer denkt z. B., wenn er das farbensatte Bild der Judith sieht, noch daran, daß Judith nnd Holofernes zugleich „die Repräsentanten der von Anfang an in einen unlösbaren Dualismus gespaltenen Menschheit" seien, wer vergißt nicht, wenn er das Schicksal der Tischlerfamilie miterlebt, gegenüber der harten Kraft dieses Lebensbildes das ganze Vorwort mit allen seinen philosophischen Gedanken, und wenn man es auch eben vorher gelesen? Denn hier ist nur Leben, fast völlig unbeschwert von den Gedanken des Schöpfers, die hier ganz Körper und Gestalt gewonnen haben, so daß man zunächst die Gedanken in dem Leben gar nicht wieder erkennen kann. Es ist dies, weit entfernt ein Fehler zu sein, vielmehr der beste Beweis für die Kraft und Echtheit des künstlerischen Lebens, das den Zweifeln aller Theorie zum Trotz sich durchsetzt und das unmöglich Scheinende möglich macht. Diese Wirkung kann durch die Größe und den Zwang der künstlerischen Begabung Hebbels erklärt werden, sie erklärt sich auch schon aus der Natur seiner tragischen Auffassung: einmal die Individuen als nichtig überspringend, auf das Allgemeine gerichtet ist sie in der Konsequenz der Theorie auf dasselbe Individuum angewiesen. Denn das allen Gemeinsame ist ja diese Individuation, die Entwicklung nach den besondern Lebensgesetzen, die, in jedem Individuum verschieden, nur in diesem zur Erscheinung kommen. Sollen sie also dargestellt und erkennbar werden, so kann es in der Kunst nur durch Konzentration und Steigerung des im Leben Vorhandenen, durch weitere Ausgestaltung der im Leben gegebenen Einseitigkeit geschehen, so daß schon der einzelne Fall das allgemeine Gesetz veranschaulicht und typische Bedeutung erhält.

Freilich scheinen damit andere Gefahren für die künstlerische Verkörperung gegeben. Hebbels Gestalten müssen aus dem Grunde über das gegebene Maß der Wirklichkeit sich erheben, die Wassertropfen der gewöhnlichen Menschen, um Hebbels Bild noch einmal zu gebrauchen, müssen durch die künstlerische Konzentration zu den Eisstücken der tragischen Individualitäten verdichtet werden. Holofernes und Genoveva, Siegfried und Demetrius, Herzog Ernst und Meister Anton, Agnes und Rhodope, Herodes und Mariamne sind alle in ihrem Wesen über das Maß der geschichtlichen oder durch das gewöhnliche Leben gegebenen Wirklichkeit entwickelt und gesteigert, sie sind es ebenfalls in Fülle und Form des Ausdrucks. An dem Maßstab des Naturalismus gemessen, erscheinen sie deshalb leicht unwahr und unmöglich. Deutlich tritt hier hervor der idealistische Grundcharakter von Hebbels Kunst, die niemals zufrieden mit der Abschrift der Natur, aus dem in der Natur Gegebenen durch die künstlerische Phantasie eine neue, eigene, erhöhte künstlerische Wirklichkeit schaffen will, denn „die Kunst ist die zusammengepreßte Natur". Mit dieser Anschauung seines „poetischen Realismus" entfernt sich Hebbel gleich weit von dem reinen Idealismus, der die Verbindung mit der Natur am liebsten abschneiden, wie von dem Naturalismus, der die Natur an Stelle der Kunst setzen möchte; von dem einen unterscheidet ihn die bessere Fundamentierung seiner Gestalten innerhalb ihrer Welt und der menschlichen Natur, von dem andern das kühne Hinausgehen über das in der Wirklichkeit Gegebene. Deshalb wurde ihm selbst es schwer, diesen beiden andern Richtungen, dem reinen Idealismus, der ihm durch Schiller, dem Naturalismus, der ihm durch Dickens repräsentiert wurde, volles Verständnis entgegenzubringen; deshalb wird es seiner besondern Richtung gegenüber dem Idealismus, der Macht der Vergangenheit, und dem Naturalismus, der Macht der

Gegenwart oder des Tages, noch immer schwer, sich ganz durchzusetzen und alle Mißdeutungen von hüben und drüben zu überwinden, trotzdem es sicher die Kunstform der Zukunft ist, die der Anschauung der Bürger des heraufkommenden Jahrhunderts am meisten entspricht, welche die Wirklichkeit sehen und zugleich nach Wahrheit verlangen.

Aus derselben tragischen Grundanschauung erklärt sich eine andere Eigentümlichkeit der Hebbelschen Charakterzeichnung, die als Mangel seiner Dichtung angemerkt ist, nämlich daß in seinem Drama die Charaktere zu einseitig, zu sehr auf eine Eigenschaft gestellt seien im Gegensatz gerade zu Shakespeare, bei dem die Lebenswahrheit seiner Gestalten eben darauf beruhe, daß sie nicht schablonenmäßig nach einer Einzeleigenschaft zugeschnitten, sondern bei aller Besonderheit ganze und volle Menschen seien. Es liegt in dieser Bemerkung etwas Richtiges. Man mag diesen Mangel der Gestalten Hebbels auf eine gewisse Enge, wenn auch nicht Armut oder gar Blindheit seiner Phantasie zurückführen; man kann sie auch, wie von Bartels versucht ist, durch Hebbels leidenschaftliche Natur, die ihm im Wege sei, seine Gestalten zu stark mit seinem eigenen Blute tränke, in etwas erklären. Aber die Richtigkeit dieser Erklärungsversuche aus der künstlerischen Natur Hebbels heraus zugegeben, es ist noch ein anderer Erklärungsversuch möglich und durch die Eigentümlichkeit von Hebbels „Pantragismus" nahe gelegt. Eine tragische Auffassung des Lebens, die die Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit als tragisches Grundgesetz zeigen will, die aber dies Gesetz dem Charakter der Kunst gemäß nur an einzelnen Individuen veranschaulichen kann, ist in der Konsequenz dieses Gedankens dazu gezwungen, diese Individuen selbst in ihrer ganzen Einseitigkeit auszugestalten. Diese Einseitigkeit erhebt sie erst im Rahmen der Unschuldstragödie zu tragischen Gestalten;

während in der Schuldtragödie meistens das heiße Blut, die Leidenschaft des Vollmenschen die tragische Schuld bedingt, ist hier umgekehrt gerade die Enge und Starrheit des besonderen Seins der tragische Faktor, der das tragische Schicksal herbeiführt. Denn wäre z. B. der Meister Anton ein vollerer Mensch, der nicht nur sein Auge immer auf das Gespenst der Ehre geheftet hätte, „einer Dialektik überhaupt fähig", wäre Kriemhild nicht ganz einseitig in ihrem Empfinden, ganz beherrscht von dem einen Rachverlangen für den Toten, dem gegenüber alle andern Empfindungen des Mitleids, der Furcht, der Scham verschwinden, wären beide nicht durch diese Starrheit und Einseitigkeit ihres Wesens ausgezeichnet, sie wären keine tragischen Gestalten im Sinne Hebbels und in seiner Tragödie unbrauchbar. So ist es fast bei allen Gestalten Hebbels: eine gewisse Einseitigkeit seiner Charaktere, die zugegeben wird, ist die Bedingung ihrer tragischen Bedeutung, ist eine Konsequenz seiner tragischen Theorie, die in ihrer Notwendigkeit begriffen werden muß.

Als eine notwendige Konsequenz dieser tragischen Theorie wird man schließlich auch die Eigentümlichkeit des Hebbelschen Dramas begreifen müssen, die ihrem künstlerischen Leben vielleicht am gefährlichsten wird: es ist die Tendenz, die vor allem die reine Unschuldstragödie hat, das Leben des Dramas zu zerstören. Diesen Vorwurf hat Bulthaupt erhoben. In seiner Besprechung des Gyges (Dramaturgie des Schauspiels III, S. 155 ff.), den er sonst, rein poetisch betrachtet, an die Spitze aller Hebbelschen Dramen stellt, spricht er ihm die eigentliche Natur des Dramas ab; er nennt ihn „ein entlegenes Problem in undramatischer Behandlung" und sieht den Grund für diese Entartung des Dramas in der Beschaffenheit der Charaktere: „Edelmut und Pflicht ersticken das Feuer der Leidenschaft und erschlaffen die Sehnen des Willens". Noch herber urteilt er

über den Demetrius, er nimmt ihm alle dramatische und auch tragische Bedeutung: „Aus schlechterem Ton ist selten ein dramatischer Held geformt worden, und noch nie hat die Pflicht Menschen zu tragischen Helden gestempelt".

Hier scheint allerdings die Achillesferse der Unschuldstragödie getroffen zu sein. Denn mögen sonst die Formen des Dramas nach Idee und Stil verschieden sein, gemeinsam ist ihnen allen, daß sie eine Handlung darstellen, des Dramas Seele ist der Wille, sein Blut die Leidenschaft. Wird aber nicht durch die besondere Beschaffenheit der Unschuldstragödie, die bei dem Helden keine Schuld, keine Leidenschaft, fast auch keine Tat nötig hat, wo das individuelle Sein allein zur Herbeiführung des tragischen Schicksals genügt, das allgemeine, ewige Wesen des Dramas zerstört, muß da nicht der tragische Gehalt die Form sprengen? Auch diese Folgerung scheint a priori unvermeidlich: Tritt jedoch diese Wirkung in dem lebendigen Kunstwerk ein, so kann alle Erklärung, alle Zurückführung auf die tragische Theorie, alles Begreifen der künstlerischen Absicht nichts helfen, sondern die Höhe der tragischen Theorie wäre zu gleicher Zeit der Untergang, der Tod des tragischen Dramas.

Es ist gut, daß diese Wirkung in dem Kunstwerk nicht eintritt, wenigstens sehr abgeschwächt wird. Zunächst muß daran erinnert werden, daß die oben bezeichnete Gefahr nur für die eine Form der Tragödie Hebbels gilt, nur für die reine Unschuldstragödie, nicht für die andere Form, die Tragödie der gleichen Berechtigung. Für diese Form, die wir in der reinsten Gestalt, unvermischt mit der Unschuldstragödie in Herodes und Mariamne und Kriemhilds Rache sahen, ist diese Gefahr nicht vorhanden. Freilich erkennen wir in der Entwicklung der Charaktere keine Peripetie, keine Abweichung von ihrer Bahn, sondern die vorgezeichnete Linie wird bis zum Ziel ohne Drehung und Wendung verfolgt, und die Entwicklung der

Charaktere ist mehr eine Enthüllung. Aber doch fehlt es durchaus nicht an dramatischer Bewegung. Einmal liegt das dramatische Element in dieser inneren Enthüllung, anderseits wird die dramatische Handlung durch das Aufeinanderprallen dieser beiden harten Individualitäten entzündet und geschürt. Hier erinnert man sich an das Bild Hebbels von den zwei Kreisen im Wasser, die durch einen Steinwurf aufgeregt, gegeneinander schwellen. Nur ist dieser Kampf nicht so harmlos, wie es nach dem Bilde scheinen könnte, sondern wir werden die angstgespannten, schreckerfüllten Zuschauer eines gewaltigen Kampfes der dramatischen Gegensätze, die unerbittlich, wie die Elemente, wie Fels und Meer, wie Wasser und Feuer im Kampfe sich ausrasen. Hier kann deshalb von einem Hinsiechen des dramatischen Lebens nicht die Rede sein, aber bei der reinen Unschuldstragödie scheint diese Gefahr unvermeidlich, kann doch sogar kaum ein Idyll, das ja nur ein poetisches Bild ist, ohne eine gewisse Bewegung einer kühner umgreifenden Gemütsart bestehen, geschweige denn ein Drama, dessen Wesen der Kampf ist.

Sollte Hebbel diese Wahrheit verborgen gewesen sein, ihm, dessen ganzes Wesen, dessen ganze Freude der Kampf war, dem „das Gegen-den-Strom-Schwimmen Bedürfnis war", der das Drama insbesondere für diejenige Form erklärt hat, „in der der Geist seine Schlachten schlägt"? Es wäre sehr merkwürdig, ja ganz unglaublich; mit der Sicherheit des künstlerischen Instinktes hat Hebbel vielmehr sein Drama vor der ihm drohenden Lebensgefahr, ohne dem tragischen Gedanken ungetreu zu werden, gerettet.

Einmal ist die Behauptung, daß „die Sehnen des Willens erschlafften", sowohl für die Demetriustragödie als auch für die andern Unschuldstragödien nur bedingt richtig. Denn nicht die Quantität, die Stärke des Willens ist es, die geringer wird: beide Demetrius, der Schillers und der Hebbels, beweisen in

gleicher Weise Willenskraft, der eine im Behaupten der Krone, der andere in der Behauptung des Ich, der eine im Begehren, der andere im Entsagen, und es ist noch fraglich, ob die Willenskraft der geborenen Herrschernatur, die trotzdem entsagt, nicht größer ist als die derjenigen, die behauptet. Ebenso beweist die leidende Geduld Genovevas wohl noch größere Willenskraft als die anstürmende Leidenschaft Golos, denn dasselbe Weib, das in fast übermenschlicher Sanftmut gegen den Verführer kein Wort der Entrüstung und des Abscheus findet, zeigt übermenschliche Kraft in dem Ertragen physischer und moralischer Leiden. Es ist nicht die Stärke des Willens, die sich verringert, sondern es ist nur die Art und Richtung des Willens, die sich verändert. Sonst, in der Schuldtragödie, nach außen gewandt, auf die Eroberung der Welt gerichtet und zu diesem Ziele vorstürmend, ist der Wille hier mehr nach innen gewandt, auf die Behauptung des Ich gerichtet und beharrt auf dem einmal gewonnenen Standpunkt. Es ist aber klar, daß ein solcher Wille, wenn er auch an sich stark ist, doch relativ, an Bedeutung für das Drama verlieren muß; ein Drama aus solchen Charakteren zusammengesetzt, die nur ihre Reinheit und Unschuld behaupten wollen, wäre tot vor der Geburt.

Aber das Drama Hebbels lebt und noch in ganz anderem Sinne als das mit Lärm und Geklirr einherschreitende Theaterstück, es ist erfüllt von innerem, wirklich dramatischem, auf die werdende Handlung gerichtetem Leben. Dieses kann allerdings der eigentlich tragische, den Titel führende Held weniger in Bewegung setzen und erhalten, aber da treten andere an seine Stelle, die eigentlich dramatischen Helden, die die Zügel der Handlung fassen, sie leiten und zum Ziele führen. Es ist wie in einzelnen Dramen der Alten, so der Iphigenie des Euripides, wo neben und über dem eigentlichen, den Namen tragenden tragischen Helden ein anderer, ein Freund und Genosse,

als Führer der dramatischen Handlung hervortritt. Ein Ähnliches ist bei Hebbel erkennbar, das Heldentnm teilt sich, so zu sagen, in zwei Teile, ein tragisches Heldentum und ein dramatisches, der tragische Held trägt die Tragödie, der dramatische das Drama; er ist es, der von vornherein oder von der Stelle, wo der tragische Held sich der Führung der Handlung versagt, als Sekundant oder Antagonist an seine Stelle tritt und die Handlung des Dramas zu Ende führt.

So ist in Agnes Bernauer das Tragische hauptsächlich durch sie selbst repräsentiert; gerade das Gebrochene ihrer Erscheinung erhöht die tragische Rührung, macht sie aber ungeeignet zur eigentlichen Heldin des Dramas. Der wirkliche Führer der Handlung ist ein anderer, Herzog Albrecht. Was Agnes fehlt, hat er desto mehr: den Glauben an sich selbst und sein Recht, das heiße Verlangen nach Glück, die Freude des frischen, fröhlichen Kampfes. Freilich hat auch Agnes ihren Anteil an der Tat, da sie dem leidenschaftlichen Werben Albrechts folgt und der Natur gehorcht, aber die eigentlich treibende Kraft, die sie stößt und hält, ist Albrecht; er ist es, der mit Kraft und Leidenschaft den Kampf gegen den Vater führt, während Agnes' Kraft durch das Bewußtsein ihrer „Schuld", d. h. des Mißverhältnisses zwischen der Stellung, die ihr die Geburt und der, die ihr Albrechts Liebe zuweist, von vornherein gelähmt erscheint. Ähnlich ist es in den andern Dramen. Genoveva, die Heilige, ist eine Heldin im Leiden, aber ganz ohne die Kraft des sein Schicksal bestimmenden dramatischen Helden; die dramatische Handlung wird also von dem Antagonisten Golo geführt, von dessen glühender Leidenschaft immer von neuem vorwärts gestoßen, während die Seele Genovevas nur ihr Spiegel ist. Auch in Maria Magdalene ist die eigentliche Heldin im dramatischen Sinne nicht Klara, sondern dies ist der alte Anton, seine starre Rechtlichkeit, seine enge Ehren-

haftigkeit sind von Anfang bis Ende die bestimmenden Faktoren der dramatischen Handlung. Im Gyges scheint noch am meisten das dramatische Leben gelitten zu haben; der reine Gyges hat, nachdem er Rhodope gesehen, den Impuls des Handelns nicht gewonnen, sondern vielmehr verloren, ebenso fehlt dem edlen Kandaules der kräftige und sichere Trieb einer roheren Natur. Da ergreift Rhodope in einer Wandlung, die nur dem oberflächlichen Blick unbegreiflich erscheinen kann, um so fester die Zügel der äußeren dramatischen Handlung und leitet sie zum Ziele. In dem ersten Teile der Nibelungentragödie ferner ist der tragische Held Siegfried, aber er selbst verhält sich doch mehr passiv, ein anderer ist es, der dem Geschehnis das eigentlich dramatische Leben gibt, Hagen. Wie in diesem der Gedanke auftaucht, Wurzel schlägt, wächst, wie er die andern dann überredet, treibt, zwingt, wie er die Tat vorbereitet, ausführt, vertritt, das ist das eigentliche dramatische Leben, dessen Träger Hagen ist. Auch noch im Demetrius können wir ein solches Auseinanderfallen des Tragischen und Dramatischen erkennen, wenigstens vom 4. Akte an. Bis dahin hatte Demetrius an sich geglaubt und war so selber der kräftige Träger der Handlung gewesen; jetzt will er, seinem tragischen Charakter gemäß zurücktreten, entsagen. Freilich seine Willenskraft erlahmt damit nicht, sondern sie erhebt sich erst jetzt zu ihrer ganzen Größe, aber sie verfolgt kein Ziel mehr außer sich und kann die dramatische Handlung nicht mehr vorschieben. Aber da treten andere an seine Stelle. Einmal ist es der Sekundant Mniczek, der aus dem Geschehenen Recht und Pflicht ableitet, auf der einmal betretenen Bahn weiter zu gehen und so auch, wenigstens für Zeit, Demetrius dem Handeln wiedergewinnt. Dann entwickelt sich, wie im Gyges, jetzt erst zu voller Höhe das von Schuiskoi und Otrepiep geführte Gegenspiel, das die Handlung des Dramas zum Abschluß bringt. So sucht Hebbel auch

seiner Unschuldstragödie das dramatische Leben zu erhalten. In der Theorie hat das dazu angewandte Mittel sein Bedenkliches; es fragt sich, ob durch diesen tragischen Aderlaß dem Körper des Dramas nicht zuviel Blut entzogen, ob nicht durch diese Zweiteilung die Einheit des Kunstwerks gefährdet ist. Aber es muß zugegeben werden, daß diese Gestaltung der Unschuldstragödie die notwendige Konsequenz der besonderen Form des Tragischen ist, die, um die volle tragische Wirkung zu erreichen, die gewissenloseren, roheren, unedleren Naturen wie den Demetrius, Gyges, Siegfried der Überlieferung nicht gebrauchen kann, sondern sie erst in ihrem tragischen Feuer von allen Schlacken reinigen muß. Andererseits kann hier die Entscheidung nie durch theoretische Erwägungen gegeben werden, sondern in der Frage, ob durch diese Gestaltung des Tragischen nicht doch der Lebensnerv des Dramas getroffen ist, ob auch nicht durch die scharfe, einseitige Betonung des Dramatischen die Poesie im allgemeinen gelitten hat, appellieren alle Verehrer Hebbels an die einzige und zugleich letzte Instanz, auf die auch Hebbel hoffte, die Bühne, auf der das echte Drama erst sein volles Leben entfaltet.

Es scheint, als wenn diese schon das endgültige Urteil gesprochen habe. Allerdings waren und sind hier nicht geringe Schwierigkeiten zu überwinden, sowohl für den Schauspieler als den Regisseur. Für den Schauspieler besteht die Aufgabe darin, unter Verschmähung aller Virtuosenkunststücke durch die ernste und ehrliche Arbeit innerer Nachschöpfung allmählich in die großen und fremden Gestalten der Hebbelschen Phantasie hineinzuwachsen, eine Aufgabe, die um so schwerer wird, weil die Gestalten entsprechend der dramatischen Konzentration Hebbels ihr gewaltiges inneres Leben oft mehr andeuten als aussprechen. Die Aufgabe des Regisseurs ist ähnlich, das Bild der ganzen äußeren, die Tat umgebenden Welt, wie es von

dem Dichter als volles, sinnliches Leben geschaut, dessen Ausführung aber nach seinen eigenen Worten „den verehrlichen Bühnen-Direktionen überlassen ist", nachschaffend zur vollen Realität des Bühnenbildes zu erheben. Beide Aufgaben stellen große Anforderungen; es wird deshalb die volle Eroberung der Bühne für Hebbel auch in Zukunft noch nicht im Sturmschritt weiter gehen. Aber vorwärts geht sie. Gegenüber allen den Theoretikern, die diese Entwicklung verkennen und aufhalten wollen, hat das entscheidende Wort gesprochen derjenige Mann, der sich durch seine mustergültigen Aufführungen der Hebbelschen Dramen um Hebbels Geltung im deutschen Volke das größte Verdienst erworben hat, der Leiter des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg, Freiherr von Berger. Gegenüber den Theoretikern, die von dem an sich ziemlich zwecklosen Unternehmen reden, „unserem Theaterpublikum das Interesse an Hebbels eigenen Schöpfungen aufzwingen zu wollen", spricht der Praktiker, der „das an sich ziemlich zwecklose Unternehmen" aus eigenster Erfahrung kennt, in einem Hebbel als Erzieher betitelten, in der Neuen Freien Presse veröffentlichten Aufsatze, von dem „Glück", ja von der „Wonne", die ihm das Inszenieren Hebbelscher Dramen bereite. Gegenüber dem Gerede von der Blindheit der Hebbelschen Phantasie erklärt er, daß, mit wenig Ausnahmen in seinen Jugendwerken, das Gegenteil wahr sei, daß die Situationen mit schier unheimlicher, schattenwerfender Leibhaftigkeit, wie Visionen des zweiten Gesichts, vor Hebbels innerem Auge glühten. Gegenüber den Bedenken, daß das dramatische Leben in der Tragödie Hebbels hinsieche, spricht er von der ungeheuren Theatergewalt, die in fast allen Dramen Hebbels schlafe, die aber der Regisseur erst zur Explosion bringen müsse. Gegenüber den Befürchtungen, daß die Verkörperung Hebbelscher Gestalten für den Schauspieler ein nutzloses und darum qualvolles Unternehmen sein könne, weist er

gerade auf ihn die deutsche Schauspielkunst hin, die in ihrer jetzigen Situation in der Erziehung zu Schwung, Adel und Größe keinen bessern Helfer als Hebbel finden könne und redet von der talententbindenden, starstechenden, zungenlösenden Kraft der Riesenprobleme, die Hebbel den Schauspielern in den Weg werfe.

Also hat nach dem Urteil des berufensten Kritikers die künstlerische Tat über alle Bedenken der Theorie einen vollen Sieg davongetragen. In der Tat, wer einigen dieser Aufführungen beigewohnt hat, wer die flammende Leidenschaft der Judith, die Lebenswahrheit und tragische Wucht der Maria Magdalene, die herbe Schönheit der Agnes Bernauer, die düstere Großartigkeit von Herodes und Mariamne, den ganzen poetischen Zauber des Gyges, die an die Tiefen des Volkstums und der Menschheit rührende Gewalt und Hoheit der Nibelungen mit geschaut und erlebt, auch den Eindruck auf das große Publikum unbefangen beobachtet hat, der wird mit ruhigem Lächeln die abweichende Ansicht ästhetischer Kritiker beiseite schieben. Denn die Schlacht ist gewonnen, Hebbel hat den ihm gebührenden Platz erobert.

Freilich, um es noch einmal zu betonen, es ist nicht der höchste, aber doch ein hoher Platz. An Fluß und Reichtum des poetischen Lebens im einzelnen reicht Hebbel nicht an Shakespeare heran, an dramatisch-tragischer Gesamtwirkung kommt er ihm nahe. Ein Vergleich, der in diesem Falle mehr als ein Vergleich ist, zeigt vielleicht ihre Stellung zueinander am besten. Die beiden Meister des Dramas verhalten sich zu einander wie die Natur der Alpen zu der Norwegens. Die Alpen sind das höhere Gebirge, seine Formen sind mannigfacher, seine Täler reicher und schöner. Norwegens Gebirge ist niedriger, seine Formen im Vergleich zu den Alpen etwas arm und starr, seine Täler zeigen nordische Dürftigkeit, aber durch den Gegen-

satz erfreuen auch sie das Auge, und der Gesamteindruck der Gebirgsnatur, die durch das magische Zwielicht der nordischen Sommernacht, durch den Hintergrund des wogenden Meeres noch ihren besonderen Reiz erhält, kann an Großartigkeit mit den Alpen wetteifern. Freilich, wer nicht ein wahlverwandtschaftliches Gefühl der Größe, einer mit etwas Melancholie gemischten Erhabenheit in der eigenen Seele hat, wird die ganze Schönheit Norwegens nicht empfinden können, er wird sich zurücksehnen nach der Wärme, dem reicheren Leben, der Farbenpracht des Südens. Wer also vor allem die „reine Schönheit" sucht, wird vielleicht, besonders wenn er von den Alpen kommt, weniger befriedigt Norwegen verlassen; wessen Seele dagegen in erster Linie auf Erhabenheit gestimmt ist, wird auch hier die besondere, eigenartige Schönheit empfinden. Wer aber, um im Bilde zu bleiben, neben dem Genuß auch die Erkenntnis sucht, dem gibt Norwegen vielleicht noch etwas mehr als die Alpen: denn es ist Urgestein, das des Wanderers Fuß betritt, er sieht noch tiefer hinein in das Werden und die Werkstätte des Planeten, wo die elementaren Kräfte, die ihn bildeten, noch jetzt an der Arbeit sind.

Ähnlich wie der Eindruck dieser nordischen Natur ist der Eindruck der Hebbelschen Tragödie: ihre Idee führt am tiefsten hinein in das Wesen des Menschenseins, in das Werden des Menschenschicksals, ihre künstlerische Form ist weniger reich und schön, aber groß und erhaben. Hebbel ist in seiner ganzen Eigenart ein nordischer Dichter, er ist es in noch höherem Sinne als der norwegische Dichter Henrik Ibsen. Beide gehören dem Norden an nicht nur durch ihre Geburt, sondern noch vielmehr durch ihre Eigenart, die auch in der Kunst in erster Linie die Wahrheit und erst in zweiter die Schönheit sucht; aber Ibsen wohnt im Tal, Hebbel auf den Höhen. Ibsens Gesichtskreis ist enger, seine künstlerische Art unfreier,